Georges COULET

L'organisation matérielle du théâtre populaire chez les Annamites

Thèse complémentaire pour le doctorat ès-lettres
présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris

SAIGON
IMPRIMERIE
COMMERCIALE
C. ARDIN

Thèse
complémentaire
Paris
1926.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552805_0059

Georges COULET

L'organisation matérielle du théâtre populaire chez les Annamites

Thèse complémentaire pour le doctorat ès-lettres
présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris

SAIGON
IMPRIMERIE
COMMERCIALE
C. ARDIN

*1516

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

CHAPITRE I

Le théâtre et ses hôtes

Dans la seule ville de Saigon, on compte quatre théâtres populaires fixes : *Châu-dương-dung*, *Phước-xương*, *Chấn-luân-Bang* et *Thuận-thành*, sans oublier le théâtre de la pagode de *Thái-Hưng*, où joue la troupe connue *Hiệp-hưng bân hi-Viền*. Dans la ville de *Chợlớn*, toute voisine, prospèrent les deux grands théâtres *Phước-banh* et *Vĩnh-hưng-Bang*. Entre les deux villes vont et viennent les troupes ambulantes *Tân-thinh*, *Văn hí-Bang* et *Phước-thành-Bang* qui ont leur célébrité. En somme dix théâtres sont à l'usage d'une centaine de mille Annamites. D'autre part, non seulement chaque chef-lieu des vingt provinces de la Cochinchine a son théâtre fixe, mais encore toute agglomération importante a une troupe en résidence habituelle. Quant aux villages, à toutes les fêtes locales (et elles sont nombreuses dans le courant d'une année) le Conseil des notables corse les réjouissances par un spectacle de théâtre national donné par une de ces innombrables troupes ambulantes qui circulent à travers le pays. Il convient d'ajouter que tout mariage cossu et toute fête familiale dans une maison riche, ne sont pas complets sans un spectacle de théâtre. Il en est de même au Tonkin et en Annam. Et il en a été de tout temps ainsi. C'est dire si le théâtre est passionnément aimé en terre annamite.

Pourquoi a-t-il ainsi l'affection d'un peuple ?.

C'est ce qu'il m'a paru intéressant de se demander. On ne saurait mieux répondre à cette question qu'en étudiant le répertoire même du théâtre populaire des Annamites. Mais ce répertoire exigeant une connaissance préalable approfondie des caractères idéographiques n'était pas à ma

portée d'une part, et d'autre part une telle étude n'aurait son plein sens, pour des lecteurs français, que dans la mesure où ils seraient familiarisés avec l'originalité de l'organisation matérielle de la scène annamite. C'est pourquoi j'ai cru qu'il ne serait pas inutile d'exposer méthodiquement ce qu'est un théâtre annamite, quels sont ses hôtes, comment sont les personnages de la scène et par quel symbolisme le théâtre populaire réalise l'illusion scénique.

Le fondateur ou directeur. — Tout homme qui a de l'argent est libre de fonder ou de diriger un théâtre. Mais cette liberté est toute théorique, car la tradition impose en fait certaines conditions de fortune et de compétence qu'il n'est pas donné à tout richard annamite de remplir.

Le fondateur ou directeur doit d'abord être un lettré. Ainsi il a l'autorité morale sur les acteurs non seulement pour choisir les pièces dans un répertoire immense, mais encore pour veiller à leur bonne exécution. Ce doit être aussi un homme d'affaires avisé, qui sait proportionner les engagements d'acteurs et d'actrices aux ressources de son public.

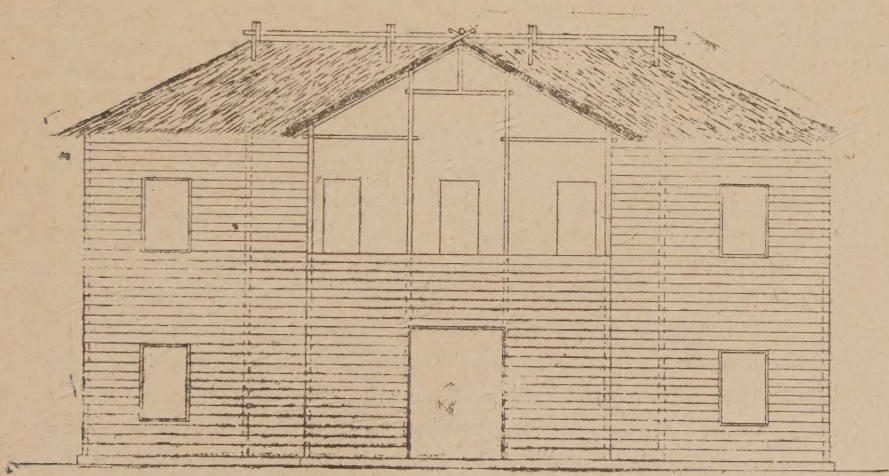
Les théâtres sont nombreux et, quelle que soit la passion du peuple pour le théâtre, chaque salle a un public à peu près fixe. Les acteurs célèbres se paient en raison de leur célébrité. Et, s'il est de bon aloi de fonder ou d'avoir un théâtre, il n'en reste pas moins que le fondateur ou directeur cherche dans son entreprise à réaliser un certain bénéfice.

Il s'ensuit que, malgré le désir qu'aurait tout homme riche d'avoir le titre de *chu nhà hát*, patron de théâtre, les circonstances sont là qui limitent les créations.

En Annam et au Tonkin, les mandarins ont dans leurs obligations de donner le théâtre à leurs administrés. C'est une façon de soigner leur popularité. De même, en Cochinchine, où il n'y a plus de mandarins, les richards de la ville ou de la campagne comme les hauts fonctionnaires indigènes offrent encore le théâtre gratuit au peuple. Ils s'adressent pour cela à des troupes ambulantes qui jouent dans leur demeure ou à des troupes fixes dont ils empruntent momentanément la salle. Mais rares sont actuellement

ceux qui forment eux-mêmes une troupe et la gardent indéfiniment à leur disposition.

L'édifice théâtral. — Quand un théâtre se bâtit dans un endroit qui n'en possédait pas encore, son fondateur suit les usages qui président à la construction de la maison familiale. Il s'adresse d'abord à un sorcier : *Thầy Pháp*, qui lui indique l'influence de l'étoile à laquelle il est soumis. Par exemple, s'il est né sous l'étoile *Kim-lâu* (palais d'or) ou *Bạch-phục* (vêtement blanc), il ne peut construire son théâtre quand le nombre des années de son âge se termine par un des chiffres trois, six, huit, car le proverbe dit : « *Làm nhà năm kim-lâu chẳng trau cưng chết người* ». Construire une maison pendant une année *kim-lâu*, c'est mort de bétail (perte d'argent) ou mort d'homme (perte d'affection). Puis il doit consulter le géomancien, *Thầy Bói*, qui lui fixera l endroit exactement favorable où il doit poser l'édifice, ainsi que l'orientation précise à lui donner (cf Dumoutier, les cultes annamites : pages 96-136). Enfin, charpentiers, terrassiers, maçons ne commenceront les travaux qu'après avoir consulté le calendrier des jours

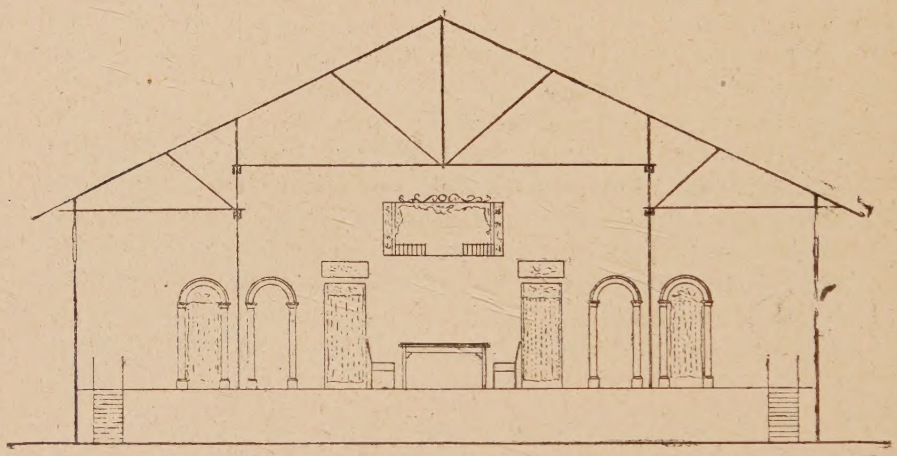


Façade de théâtre Figure 1

fastes et néfastes, et après avoir procédé aux rites *phát-mộc* (entailler le bois) et *động-thổ* (ouvrir le sol), cérémonies qui sont régulièrement suivies d'un festin.

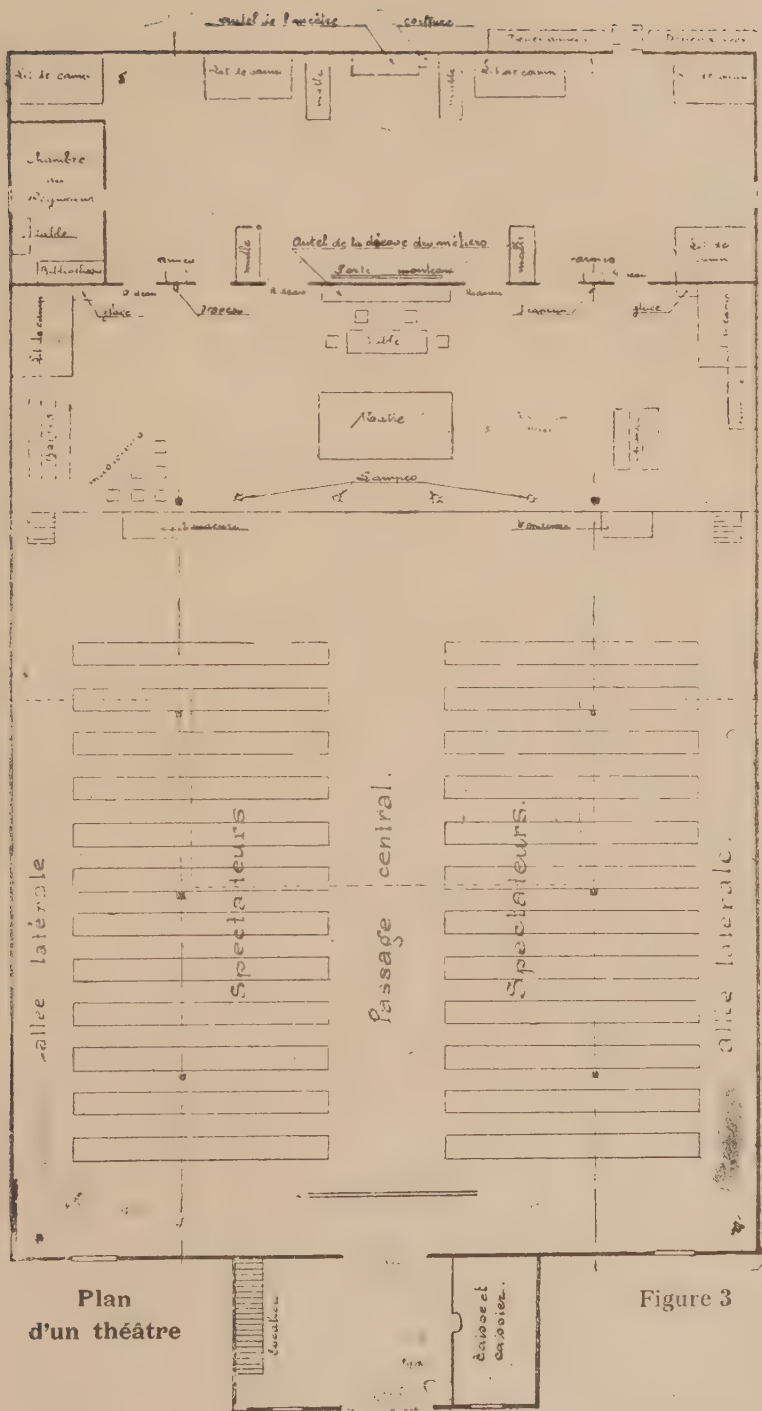
Ainsi l'édifice théâtral n'est pas une maison sans âme où des gens passent pour se distraire, mais une vraie maison annamite, construite selon les exigences des habitudes ancestrales.

D'ailleurs, la configuration générale est celle de la maison habituelle d'Annam tant à l'extérieur qu'à l'intérieur La toiture est en paillote et quelquefois en tuiles; les murs sont en torchis, en bois ou en briques, le tout maintenu



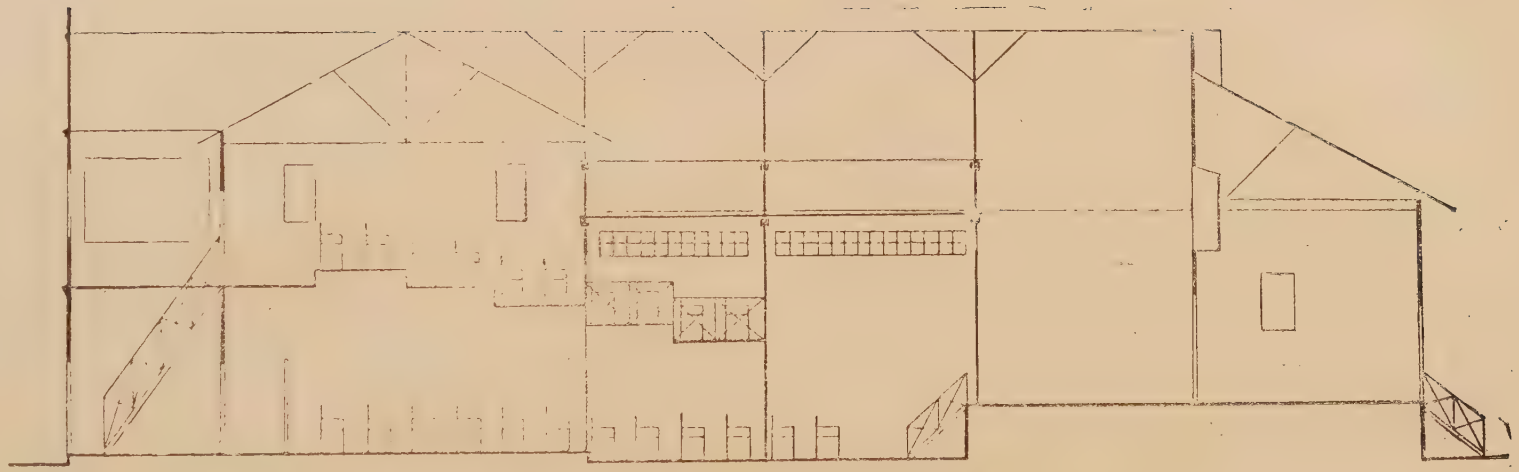
La scène Figure 2

par de solides colonnes en bois dur (cf. figures 1 et 2). L'intérieur est divisé en plusieurs parties: d'abord la salle commune, qui est la salle où prennent place les spectateurs et qui occupe la moitié de l'espace clos ; l'autre moitié est occupée par une haute estrade, la scène, elle-même divisée en deux par une cloison, la scène proprement dite et la chambre des acteurs. Cette cloison supporte une niche carrée d'un mètre de côté, qui est un autel, celui de la déesse *Cửu-thiên-huyền-nữ*. La chambre des acteurs ouvre par une petite porte sur l'extérieur. La salle des spectateurs communique par un tambour avec la rue (cf. figure 3). Parfois on ménage dans le mur de petites ouvertures soigneusement grillagées, dans la crainte des voleurs. La salle commune (cf. figure 4) comprend plusieurs parties: 1° au-dessus de la porte d'entrée une sorte de tribune soutenue



Plan d'un théâtre

Figure 3



Coupe longitudinale

Figure 8

par des piliers de deux mètres de haut ; 2° un parterre plancheié ; 3° au fond, face à l'entrée : la scène. La tribune est meublée de fauteuils et de chaises, le parterre de bancs divers. La scène, sur ses deux côtés, est limitée par une balustrade ménageant deux larges couloirs qui donnent accès à la chambre des acteurs : le couloir de gauche par rapport aux spectateurs est occupé par l'orchestre, celui de droite par le tambour d'éloge, *trống chầu*, et par des bancs à l'usage des familiers de la troupe théâtrale. La chambre des acteurs, *buồng hát*, est encombrée de lits de camp, de malles, de chaises, de porte-manteaux et d'étagères. Tantôt à gauche, tantôt à droite, se trouve un lit de camp plus luxueux que les autres, entouré d'armoires renfermant de nombreux livres : c'est la place habituelle du régisseur, chef actif de la troupe.

De même que la salle commune de la maison d'Annam renferme traditionnellement l'autel des ancêtres, de même un théâtre contient dans sa niche une statue de la déesse des métiers *Cửu-thiên-huyền-nử*. Institutrice des hommes à peine venus sur la terre, la bonne déesse leur apprit les douze métiers primordiaux.

Au fond de la chambre des acteurs, sur une table d'autel, se trouve une boîte de $0^{m}50 \times 0^{m}50 \times 0^{m}50$ ouverte sur le devant et intérieurement tapissée de rouge. C'est une scène en miniature, au milieu de laquelle trône une statuette de *Ông Lang*, qui est le patron des acteurs *Ông Tổ*. Quand le théâtre ne joue pas, un rideau clôt la boîte ; quand il joue, le rideau est levé, des bâtonnets d'encens brûlent devant *Ông Lang* et des offrandes (sucreries, confiseries, *bánh tráng* et fruits divers, bananes et surtout *trái thị*, figues de Chine) sont posées sur la table. Dans certains théâtres, *Ông Lang* est accompagné de sous-patrons qui sont utiles aux acteurs. C'est ainsi que le théâtre *Phước-xương* à Saigon a le curieux ensemble suivant : *Thiết-Quan*, le forgeron, *Lỗ-Bang*, le charpentier, *Y-Lảm*, le médecin, *Huế-Quan*, le tisserand, *Liễu-Công*, le marchand, *Lương-Công*, le constructeur de bateaux, *Diêu-tri-Vương*, l'inventeur des gestes, *Chi-ba-chơn-nhơn*, l'inventeur des notes,

Hậu-vỏ-Vương, le protecteur de l'entreprise théâtrale, *Bá-ích-Lư*, l'inventeur du maintien ; enfin *Chuẩn-đề-tổ-sư*, le brillant ancêtre et *Khổng-tử-thánh-sư*, le saint maître *Khổng-tử*.

Ainsi, dans cette maison qu'est le théâtre annamite, les spectateurs ont toujours devant eux *Cửu-thiên-huyền-nữ* la déesse des métiers, et les acteurs dans leur chambre sont sous la protection de leur patron *Ông Lang*, parfois entouré de sous-patrons de métiers utiles aux acteurs.

Le régisseur. — Richard ou lettré, le directeur ne saurait descendre aux petits détails de l'administration théâtrale. Il fournit les fonds, choisit les acteurs, et le répertoire. Pour le reste, il met sa confiance dans le régisseur, *nhưng*. C'est ordinairement un vieux lettré ou un vieil acteur lettré. Il est en contact direct avec la troupe. Il habite le théâtre et a son lit de camp et sa bibliothèque dans la chambre des acteurs. Le directeur marque à son régisseur la plus grande considération, et les acteurs ne font rien sans consulter l'expérience et la science du régisseur

Non seulement il est le chef moral de la troupe, mais souvent encore il contribue pour beaucoup à la composition de cette troupe. En effet, les régisseurs des différents théâtres d'une contrée ont des relations suivies entre eux. Les acteurs à la recherche d'un contrat savent cela et s'adressent volontiers aux régisseurs. D'un autre côté, les acteurs sont une engeance peu fréquentable, et le directeur se commet rarement avec de telles gens ; il préfère s'en remettre au régisseur qui lui présente les acteurs qui doivent faire l'affaire. On conçoit que, par là, le régisseur prenne une très grande autorité sur ses acteurs.

En dehors de ces fonctions de recrutement, le régisseur préside aux répétitions et là est le délicat de son travail, surtout quand la troupe est de formation récente. Du répertoire courant en effet, chaque acteur connait un certain nombre de pièces que son maître et les divers régisseurs qu'il a eus, lui ont apprises, chacun à leur façon. Il faut coordonner et mettre au point des rendements si divers, besogne de longue patience qui exige beaucoup de tact, d'expérience et d'autorité de la part de celui qui commande,

beaucoup de bonne volonté et de malléabilité de la part de celui qui obéit.

Quand les pièces sont parfaitement sues de la troupe (ce qui se fait en repétitions d'études, comme on le verra plus loin) le régisseur est présent à toutes les représentations pour y régler les détails de la mise en scène. De son lit de camp où il fume souvent l'opium, il tend l'oreille, sait ce qui se passe sur la scène, et donne ses ordres en conséquence, ordres qui sont toujours très fidèlement exécutés.

Enfin, le régisseur a une fonction qui l'honore entre toutes aux yeux de la gent théâtrale : il est professeur. Les enfants font leur premier pas sur les planches avec son autorisation : c'est lui qui recrute les *hiệu* dont il sera parlé plus loin. Quand un enfant est joli de visage, bien fait de corps, souple de muscle, intelligent et doué d'une bonne mémoire, le vieux régisseur le prend avec lui et commence à lui enseigner les pièces du répertoire avec les gestes traditionnels. Et cette éducation dure des années.

Il ne resterait plus qu'à considérer le rôle purement administratif du régisseur. Mais, surchargé d'occupations diverses comme il est, on conçoit qu'il le remplisse rarement. Dès que la troupe est assez nombreuse, il s'en décharge sur le surveillant.

Le surveillant. — Le surveillant, *biện*, est choisi parmi les acteurs de la première classe les plus anciens au théâtre. Son rôle propre est d'assurer la liaison entre l'administration supérieure, directeur ou régisseur, et la troupe. Quand les acteurs ont une plainte collective à formuler, ils le font par l'organe de leur surveillant. Quand ils réclament, c'est le surveillant qui parle. D'un autre côté, quand le directeur et le régisseur ont quelque chose à porter officiellement à la connaissance des acteurs, particulièrement des questions de discipline intérieure, ils usent du surveillant. Tout ceci contribue à donner à celui-ci une grande autorité morale sur ses camarades.

Une fonction plus humble lui est dévolue : il est le conservateur des costumes et des accessoires de scène. A ce titre, il a les solides clés des grosses malles qui encombrent la chambre des acteurs. Après chaque représentation, il inventorie les effets de valeur, et les serre attentivement

dans les malles avec des matières odoriférantes (camphre, poivre, citronnelle, etc...). Il fait entretenir par les domestiques les bottes, souliers et sandales de scène. Il fait astiquer les armes et décrasser les pavillons et drapeaux. Il fait réparer et entretient les couronnes des déesses ou des rois et les bonnets de rang, etc.., etc. Toutes les verroteries qui figurent les bijoux, sont sous sa garde.

Quand le régisseur se décharge sur lui de ses soucis administratifs, il veille à la propreté générale du théâtre et de ses abords. Il commande le menu journalier au cuisinier de la troupe, et il paye avec l'argent que lui remet le directeur Il achète lui-même l'alcool de riz et l'opium, qui se consomment journellement dans la chambre des acteurs. Il paie les divers salaires. Enfin quand — et c'est rare — le régisseur doit s'absenter, il est son remplaçant naturel.

Dans cette véritable maison d'Annam qu'est le théâtre populaire, devant cet ancêtre *Ông Lang* qui a une famille hétéroclite d'acteurs, le régisseur assume les fonctions de chef de famille alors que le surveillant est comme le frère aîné de ses camarades. A ce titre, aux grandes cérémonies en l'honneur de *Ông Lang*, à l'exclusion du directeur qui y assiste en invité, c'est le régisseur qui officie, assisté du surveillant, exactement comme un chef de famille assisté de son fils aîné.

Les acteurs. — Une troupe régulière, c'est-à-dire capable de jouer n'importe quelle pièce du répertoire traditionnel doit compter une vingtaine de personnes: 8 acteurs au moins pour parer aux rôles de génie, roi, prince, grands mandarins militaire et civil, petits mandarins militaire et civil, hommes de bonne et de basse conditions; 6 actrices pour parer aux rôles de déesse, reine, grande guerrière et épouses d'hommes de divers rangs ; et 6 ou 8 acteurs et actrices pour doublures, et utilités. Parmi ces professionnels, deux hommes et une femme appartiennent à la première classe et sont en quelque sorte les vedettes. La deuxième classe est celle des acteurs ordinaires. Un acteur de cette dernière classe, nourri, logé, blanchi et éclairé, est payé une trentaine de piastres par mois. La première catégorie a, suivant la notoriété de l'artiste, de

cinq à dix piastres en plus, sans compter les cadeaux reçus des admiratrices si c'est un homme et des admirateurs et soupirants, si c'est une femme. L'opium, le tabac et l'alcool de riz sont fournis par le directeur et par les très nombreux spectateurs qui choyent en cela la troupe qu'ils aiment. Pour appartenir à une telle troupe, un acteur doit connaître environ cent quatre-vingts pièces qu'il jouera toutes une ou plusieurs fois chaque année de sa vie, en commençant traditionnellement l'année théâtrale, trois jours après le *Tết*, par le *Trá-hôn*, ou mariage trompeur, cher à *Ông Lang*.

Rares sont les acteurs ou actrices qui logent en ville. Dépensiers et bohèmes, ils ont rarement l'argent de leur loyer, à moins que des spectateurs ne les hébergent. Leur maison, c'est essentiellement le théâtre et la chambre des acteurs. Pour un artiste d'Annam, la vie vraie, la vie de son métier, commence ordinairement vers cinq heures le soir. C'est l'heure du dîner. Il mange au théâtre.

Après le repas, le surveillant ayant fait l'appel des artistes, le régisseur annonce dans la chambre des acteurs la pièce qu'il a mise au programme. Il dit sa volonté. Il vient en aide aux mémoires défaillantes en racontant les circonstances de la pièce à jouer. Il indique certains gestes qu'il désirerait qu'on fît. Il chante, de sa voix souvent cassée, quelques passages. Les artistes écoutent comme écoutent les Annamites le regard n'importe où, ils fument leur cigarette, mâchonnent leur chique de bétel. Le régisseur parle : aucun regard ne l'approuve ou ne le désapprouve, aucune attention ne paraît le suivre On dirait qu'il parle au milieu de statues.

Maintenant, il a fini de parler ; il boit du vin de riz, fume ou chique à son tour ; seuls, quelques enfants s'agitent et se disputent par avance un geste à faire, une parole à dire. Dans cette chambre des acteurs, à peine éclairée par une mauvaise lampe, c'est le seul moment de la journée où règnent le silence des gens et la paix des choses ; c'est l'heure de la distribution des rôles et de la répétition.

Les artistes font leurs gestes habituels : les uns continuent à boire l'alcool de riz ; d'autres fument, impassibles, leur

cigarette de tabac du pays (*Thuốc lá*) ; un autre va s'étendre sur un lit de camp, et prépare, avec une longue aiguille sur le feu de la lampe, une boulette d'opium. Les enfants trop bruyants, giflés et frappés brutalement tout d'un coup, sortent de la chambre des acteurs et vont se réfugier dans la pénombre de la scène qui baye vers la salle des spectateurs, toute sombre.

Dans cette tranquillité, chaque artiste revient peu à peu à sa vie d'artiste. Il fait travailler sa mémoire. Il se chante un air à lui-même. Il se remémore un geste. Il se souvient qu'il joue cette pièce pour la vingtième ou centième fois. Il se rappelle qu'à telle inflexion de sa voix, la salle un jour a vibré. Les conseils qui lui furent donnés par des anciens ou des professeurs lui reviennent.

Le régisseur a l'air aussi détaché du lieu ou du moment que ses propres artistes. Mais il scrute les physionomies. Il regarde l'heure souvent. Il va vers l'un, et, en causant à mi-voix avec lui, il l'empêche de boire un nouveau verre. Il va vers l'autre et fume lui-même la pipe d'opium que celui-ci avait préparée et qui lui a été offerte par politesse. Voilà un artiste qui lui dit qu'il prendrait bien tel rôle. On verra. Le régisseur conte à un autre que tel artiste prendrait volontiers tel rôle. L'émulation naît enfin. Le régisseur n'a plus à solliciter les ambitions ; mais il lui faut au contraire réfréner des caprices d'amour-propre et ménager des susceptibilités.

Pour lui, son rôle devient, au fond, assez simple ; aux artistes de premier rang, les premiers rôles ; aux autres, les autres rôles. Mais il y a des préférences individuelles qu'il faut satisfaire ; il y a des timidités qu'il faut vaincre ; le régisseur lui-même a ses idées et son choix, qu'il veut faire triompher. D'autre part, le régisseur doit se rendre compte si le rôle exigé par un acteur est compris. Et sur le lit de camp, l'artiste récite à mi-voix, assis ou étendu devant le régisseur, qui consulte son livre.

Peu à peu, les choix des rôles se fixent. Quand il subsiste quelque difficulté, l'autorité paternelle ou administrative du régisseur fait le reste.

Vers sept heures, tous les rôles sont donnés ; chaque artiste vit son rôle. Tantôt il le pense ou il le rêve ; tantôt il le chantonne, le grimace ou le mime. Les domestiques ont allumé les lampes de la salle. De la clarté vive arrive par les portes de la chambre des acteurs aux rideaux levés. Les premiers spectateurs entrent en causant à voix haute.

Le régisseur annonce qu'il est temps de se préparer. Les artistes vont devant les petites glaces se grimer. Le régisseur ouvre les grands coffres et en sort les beaux costumes de circonstance. Les artistes se disputent amicalement les chaussures. Ils choisissent leur coiffure. Pour les actrices, elles se coiffent ou se font coiffer par une amie ou une salariée. Sur leurs pauvres loques de malheureux, les artistes endossent les robes magnifiques ou les hardes de leur rôle. La chambre des acteurs est pleine de mouvement. La salle des spectateurs s'emplit. Les deux côtés de la scène se peuplent des familiers du théâtre. Les musiciens qui ont pris place essaient leurs instruments.

A un ordre du régisseur, c'est l'entrée en scène. Le plus souvent, presque toujours, c'est un acteur de second rang qui sort lentement de la chambre des acteurs, pendant que les musiciens attaquent. Il s'assied et dit le prologue : prologue lent, mi-chanté, mi-parlé, où les spectateurs sont mis au courant de la situation initiale de la pièce (cf. Bazin, Théâtre chinois : pages 3 et suivantes). Pendant toute la durée de la représentation, ces artistes vivent pour et par la pièce. Dans leurs intervalles de scène, ils boivent, mangent, fument, répètent et prennent conseil des anciens, de quelque ami venu ou du régisseur. Ils reçoivent les observations du régisseur sur quelque geste ou quelque inflexion de voix. Et ils sortent à nouveau pour agir dans la lumière et le bruit

Quand la représentation est terminée, la chambre des acteurs est pleine de lassitude. Les accessoires et les costumes ont été remis en place à mesure qu'ils cessaient d'être utiles. Le dernier spectateur parti, les portes de la salle de spectacle fermées, la chambre des acteurs reprend sa paix.

Ceux qui doivent rester là, s'installent pour causer, fumer ou jouer aux cartes et enfin dormir. Les autres s'en sont allés à leurs affaires ou à leurs aventures.

Le lendemain, c'est le réveil à n'importe quelle heure, et pour passer le temps ensuite, c'est la vie des désœuvrés de la société annamite, tout le long du jour jusqu'à ce que l'approche du soir tombant rappelle à ces désœuvrés qu'ils ont une obligation à remplir, de laquelle ils vivent.

Alors, ils reviennent à leur chambre d'acteurs et ils se souviennent qu'ils sont artistes. Ils y viennent, souvent peut-être à contre-cœur, comme vers une obligation, par peur de la police qui recherche ceux qui sont en rupture de contrat ; ils y viennent confusément comme vers un devoir à remplir, le devoir de leur vie. Et, dès que le milieu les a repris, ces désœuvrés du jour se souviennent dans la chambre paisible des acteurs, de leur fonction payée et de leur vie traditionnelle. Alors, sous l'influence expérimentée du régisseur, tous ils reprennent leur âme d'acteurs. Ils font l'effort de se souvenir, ils se souviennent, ils veulent, par l'incommensurable vanité qui est en leur cœur, par la simple habitude dans un milieu traditionnel, par le besoin acquis de traduire et d'exprimer.

Ainsi peut s'expliquer cette sincérité entière que tous les artistes, les bons artistes d'Annam, apportent dans leur rôle. Il y a là de la suggestion intéressée de la part du régisseur, et de l'auto-suggestion. L'artiste finit par être tout à son rôle ; il finit par n'être que son rôle. Par là se peut comprendre seulement comment l'artiste, sur la scène, se donne tout entier, non seulement à l'aide de procédés appris, mais tout entier de lui-même, parce que sa vie, en dehors des planches est vide et comme en marge de la société. Par là s'explique comment ces êtres qui, avant la représentation, paraissaient amorphes et impassibles, excellent, comme on le verra plus loin, à représenter toute la joie et toute la douleur humaines. A la fin de la représentation, ou après quelques grandes scènes, ils ont tout juste le temps de se débarrasser de leurs oripeaux de théâtre, pour se jeter harassés sur un lit de camp. Et si leur rôle veut qu'ils

reparaissent ensuite, il ne faut rien moins que l'insistance amicale d'un camarade ou d'une connaissance, ou bien encore l'autorité paternelle du régisseur ou l'ordre fraternel du surveillant, pour les sortir de leur torpeur et les repousser sur la scène.

Une telle vie, anormale en somme, ne manque pas de classer les artistes annamites parmi les gens que les honnêtes gens applaudissent sur la scène mais ne sauraient fréquenter dans la rue. Des proverbes cinglants roulent sur eux : « *Thiếu chi cá nước lứa duyên. Để chi cát bạc kết nguyền làm chi* » « Il n'y a pas beaucoup d'hommes (ou de filles) dignes de mon amour. Il ne faut pas laisser le sable et l'argent en poudre se mélanger », c'est-à-dire il ne faut pas marier sa fille à un acteur. « *Trồng bầu thả lộn với tiêu, con theo hát bộ mẹ liều con hư* ». « Il ne faut pas planter le bétel avec le poivre. Si tu aimes un acteur, je ne crains pas de t'abandonner ». « *Xướng ca vô loại* ». « Les chanteurs n'ont pas de sexe », c'est-à-dire les acteurs n'ont aucune dignité personnelle. Enfin, un proverbe-calembour est particulièrement offensant. Les acteurs et les actrices s'appellent traditionnellement *hát bộ*. Or, l'ingratitude est rendu par le mot *bội bạc*. Par un procédé qui lui est très familier et qui lui plaît infiniment, l'Annamite accole les deux mots et fait le proverbe : *Hát bộ bội bạc*. Et voilà comment un professionnel des planches est toujours un ingrat Cette mésestime du public pour les professionnels de la scène n'est pas un phénomène contemporain. Le code de *Gialong* (art 107 et 109, cf. Philastre, tome I : pages 535 et 599) interdit expressément aux fonctionnaires le mariage avec des actrices et la fréquentation des acteurs. La profession d'acteur était d'ailleurs classée parmi les professions viles. En somme, admirés et applaudis sur les planches, les gens de théâtre sont considérés dans la vie courante comme gens de rien, impossibles à fréquenter.

Pour une telle profession, on comprendra que le recrutement doive être difficile. Les familles honorables ne dirigent pas leurs enfants vers les planches, ou bien ces enfants

sont-ils des dévoyés. L'agent de recrutement ici est le régisseur et le théâtre lui-même. D'abord le théâtre fait appel à des enfants soit d'artistes, soit du voisinage. Parmi ces enfants-là, certains se sentent attirés par la vie du théâtre et y demeurent. D'autres sont choisis par le régisseur dans le théâtre même, soit dans quelque famille très pauvre du voisinage et il fait leur éducation comme il a été dit précédemment. C'est donc chaque théâtre qui est en même temps et en quelque sorte le conservatoire de la profession.

Les enfants du théâtre. — Ils sont appelés *hiệu*, du cri qu'ils poussent quand ils envahissent ou quittent la scène. Ce sont des enfants d'actrices ou d'acteurs, qui poussent sur les planches et vivent des planches. Ce sont aussi des enfants du voisinage, des enfants pauvres, qui font ce petit métier pour gagner la pitance qu'ils ne trouvent pas dans le taudis familial. Ils sont ainsi une vingtaine, vêtus ordinairement de rouge. Leur fonction originelle est celle de porte-enseignes. Divisés en deux camps, qui portent des bannières différentes, ils représentent les soldats qui suivent le grand guerrier. Quand celui-ci entre en scène, ils se précipitent à sa suite, en criant « *hiệu hiệu hiệu* » à satiété. Dès qu'il parle, ils se taisent et s'éclipsent ; quand il sort, les porte-enseignes envahissent à nouveau la scène pour se précipiter à sa suite vers la sortie. Quand il n'y a pas de grand guerrier, ils accompagnent l'entrée et la sortie des personnages, de leur mouvement et de leurs cris. Ils marquent en quelque sorte la succession des scènes. On sait que c'est parmi eux que se recrutent les futurs acteurs. Bien traités de la troupe, ils font les petites commissions des acteurs et actrices.

Les garçons de scène. — Ce sont deux domestiques, *dọn lớp*, qui font partie de la troupe. Ils ne coûtent pas cher, car ils n'ont pas de salaire. Ils vivent des restes de la table des acteurs. En échange, ils vont et viennent sur la scène pour déplacer les sièges, apporter ou emporter les nattes, mettre à leur place les accessoires de théâtre. Au cours de la représentation, ils entretiennent les baguettes d'encens sur l'autel de la déesse des métiers. En dehors

des représentations, ils sont chargés de la propreté générale du théâtre Ce sont des gens simples, des *hiệu* qui n'avaient rien pour réussir et qui demeurent dans le théâtre pour en vivre comme ils peuvent.

Le souffleur. — Le régisseur, de son lit de camp, vient d'habitude en aide aux défaillances de mémoire des artistes en scène. Il est souvent possible d'entendre sa voix grave et chevrotante épeler les mots que l'acteur répète fidèlement sans que le public s'émotionne le moins du monde. Parfois, cependant, le régisseur confie cette besogne à un vieil acteur démodé ou incapable de jouer.

Alors, le souffleur — *nhắc tuồng* — reste dans la chambre des acteurs quand on a peu besoin de lui. Dès qu'un acteur est réellement en panne, il en sort pour se placer derrière celui-ci et à mi-voix, il lui dit ce que l'autre n'a qu'à répéter, sans que le public s'en affecte le moins du monde.

Les retraités. — Sur les deux côtés de la scène et dans la chambre des acteurs se tiennent souvent de vieilles gens — hommes et femmes — qui fument et chiquent en buvant des bols de thé. Ce sont les vieux acteurs et les vieilles actrices, dépenaillés et cassés : ils suivent en connaisseurs la représentation. La troupe ainsi que les spectateurs qui les connaissent, leur payent le tabac, le bétel et le thé. Parfois le régisseur fait appel à leur concours pour un petit rôle épisodique. En échange, ils vivent des restes de la table des acteurs et couchent dans un coin du théâtre.

Le théâtre ambulant. — Tout ce qui a été dit jusqu'ici s'applique à un théâtre sédentaire. Mais il y a des troupes ambulantes qui n'ont pas de maison propre. Elles sont constituées exactement comme des troupes sédentaires. Elles ont leur déesse des métiers qu'elles placent devant les spectateurs qui les écoutent. Elles ont leur *Ông Lang*, leur ancêtre, dans sa boite rouge, qu'elles placent dans le réduit qui les héberge derrière la scène. Elles ont leur directeur, car le fait de n'avoir pas de domicile fixe, n'implique pas qu'elles ne soient pas cossues et que ce soient de mauvaises troupes. Elles ont leur régisseur et leur surveillant, ainsi que leurs

garçons de scène. Quant aux « *hiệu* », elles les recrutent sur place, ainsi que les petits musiciens dont il va être parlé. Souvent une troupe ambulante qui est prisée rapporte à son directeur plus qu'une troupe sédentaire.

Les spectateurs. — Dans ce théâtre qui, s'il est fixe, est si semblable à une maison ordinaire, et s'il est ambulant, s'héberge dans les dépendances de la pagode communale, de la maison commune ou de la maison du mandarin pour y prendre figure de maison, dans ce théâtre où les rapports entre le directeur et le régisseur, entre le régisseur, le surveillant, les acteurs et les musiciens, entre le personnel théâtral et le public sont réglés par une discipline strictement familiale, l'Annamite vient avec toute la famille, non pas comme dans une solennité et avec des habits de gala, mais vêtu comme il se vêt pour aller visiter en toute simplicité un ami intime.

Le client n'est pas attiré au théâtre par des affiches. Au village, la troupe est attendue à l'avance et de vive voix se colporte ce qui va se jouer, dès qu'elle s'installe, la vanité du « premier informé » incitant à savoir et se complaisant à répandre la bonne nouvelle.

A la ville, il n'y a la plupart du temps qu'une seule affiche : une simple feuille de papier, blanc ou rouge, sur laquelle sont alignés à la main des caractères chinois : elle est placardée sur une des deux colonnes qui soutiennent la porte d'entrée du théâtre. Parfois, cependant, sur l'autre colonne, la même affiche est reproduite en caractères *quốc-ngữ*. Quelques heures avant la représentation, le directeur ou le régisseur viennent coller eux-mêmes sur la porte l'affiche qu'ils ont le plus souvent eux-mêmes écrite.

Comment le public est-il averti que tel théâtre joue telle pièce tel soir ? Par des prospectus, par un nombre restreint de prospectus qui se glissent exactement où il faut, de la maison du riche aux plus humbles demeures, des alentours immédiats du théâtre à plusieurs kilomètres à la ronde.

Et c'est ici l'occasion de prendre sur le vif la façon de procéder de la réclame annamite. Pas plus qu'il n'a une rubrique dans les journaux, le théâtre n'a des hommes

sandwichs ou des distributeurs attitrés et rétribués de prospectus. Le procédé est beaucoup plus simple et beaucoup plus sûr, tout en étant beaucoup plus économique.

Le régisseur, ayant choisi, par exemple, le vendredi, les pièces qu'il estime devoir jouer pour la représentation de gala du samedi, envoie à l'imprimerie un petit papier portant le simple titre des pièces à jouer avec, parfois, un très bref résumé en prose et quelquefois même en vers. Ce prospectus est tiré à 300-400 ou 500 exemplaires environ, autant d'exemplaires que de spectateurs possibles.

Le régisseur est en possession de ses prospectus le samedi matin. Il commence sa distribution aux acteurs, aux musiciens, à tous ceux qui touchent de plus ou moins loin au théâtre. Il remet ses prospectus par petits paquets. Tout le personnel théâtral les distribue, non point aux premiers venus, mais aux proches parents, amis, relations et connaissances qui à leur tour propagent le programme.

D'autre part, le régisseur envoie un enfant chez les principaux habitués et fervents de son théâtre, qui distribuent les prospectus dans le cercle de leur fréquentation.

Enfin, par déférence, il fait déposer des prospectus chez toutes les personnes notables de son voisinage : fonctionnaires, commerçants, bourgeois, etc...

Ainsi ces prospectus vont leur petit bonhomme de chemin presqu'à coup sûr, chez des gens qui viendront au théâtre le samedi soir. Pourquoi y viendront-ils? Parce qu'ils sauront devoir y rencontrer celui qui leur a fait tenir le prospectus. Ils ne vont donc pas à n'importe quel théâtre. Ils vont à celui qui est dans leur voisinage, et à celui où ils sont assurés de rencontrer souvent des parents, toujours des amis et connaissances.

Ainsi la réclame annamite contribue à renforcer dans la salle des spectateurs, cet air familier et familial qui a déjà été noté pour les choses de la scène.

Le prix des places est payé à l'entrée, rarement au directeur lui-même qui, cependant est souvent présent pour surveiller la recette, soit à un de ses employés. Le caissier est installé devant une table et perçoit ordinairement vingt cents pour les places du parterre ; trente pour les tribunes de côté, cinquante pour les tribunes de face. Ce sont là

les prix ordinaires de la ville, qui sont majorés de 50 à 100 % pour les représentations de gala. A la campagne, les places humbles, les plus nombreuses, tombent à dix cents ; les autres restent à 50 cents, ou, parfois, montent à une piastre. Car le directeur connaît ses congénères de la campagne : il sait que, dès qu'un campagnard est à la tête de quelque argent, il aime à affirmer sa richesse, et le théâtre lui en offre là une belle occasion. Le plus souvent, les enfants ne paient pas. Toute la famille arrive avec les enfants, même ceux qui sont encore en très bas âge, et avec les frêles vieillards. Elle s'installe, et chacun cause à droite et à gauche avec ceux et celles qui vont devenir les compagnes et compagnons d'une soirée. Quand l'enfant s'endort, la mère l'étend sur le banc à côté d'elle ; quand il pleure, elle lui donne paisiblement le sein. Les enfants d'un certain âge se réunissent en groupes d'émotion facile, au tout premier rang ; ou bien, ils restent debout, dans l'espace libre qui sépare les spectateurs de la scène. Enfin, ceux qui le peuvent se faufilent sur la scène même, où ils forment une bande bien sage souvent, et parfois bruyante, le long des balustrades. La salle, dans le théâtre en vogue, est presque toujours pleine. Par défaut d'aération, la température s'y élève rapidement et les éventails de rigueur vont leur train.

Un acteur se présente sur la scène, s'avançant lentement de la chambre des acteurs. Il marche ça et là, et finit par s'asseoir sur un escabeau face au public. « Mon nom de famille est X.. mon surnom Y.. mon titre honorifique Z... quant à mon pays natal, je suis natif de A... Je suis venu ici dans ce pays de B... pour y rencontrer C... » et sur ces entrefaites C... arrive et l'action est engagée.

Les spectateurs causent entre eux aux passages où l'intérêt languit, prompts à ramener leur attention sur la scène, dès que l'intérêt s'y ranime : et nombreux sont ceux qui, au gré de l'action, passent alternativement du fou rire aux vraies larmes. Nombreux enfin sont encore ceux qui fredonnent l'air en même temps que l'acteur et quelques-uns, à la grande joie de la salle, corsent d'une répartie, qui veut être spirituelle, un mot de la scène.

Cependant, entre les bancs, passent les petits vendeurs de sucreries, les jeunes vendeuses de chiques de bétel, de thé ou de cigarettes ; et le samedi, portant haut le bras de grands plateaux d'osiers, des vendeuses sur un appel, viennent offrir, avec du vin annamite, des aliments froids si soigneusement présentés qu'il n'y a qu'à les choisir et les croquer, sans qu'il soit besoin d'une installation de table.

Certains pourtant préfèrent sortir pendant la représentation qui ne cesse pas une seule minute pour le plus petit entr'acte : ils manqueront quelques scènes, mais ils feront un vrai repas dans un des nombreux restaurants ambulants ou fixes qui se trouvent à l'entour du théâtre : petits rez-de-chaussée encombrés de tables et d'escabeaux, où l'on s'entasse, marchands de soupe ambulants qui préparent vite une grande bolée chaude qu'on mange tout en devisant avec le cuisinier des rues.

Quand on s'est ainsi sustenté, on regagne dans la salle la place qu'on y occupait et qui est restée vide, jusqu'à ce que soit prononcé le compliment final.

Tantôt, il est plus ou moins lié au sujet même du dernier épisode : « *Uy à ! Tuy chưa an một mối, sau củng hiệp một nhà; mừng Nam Trào thọ khải di sang, chúc tuổi chúa hạ hồi phân giải* ». « Bien que la paix ne soit pas complète, on pourra vivre maintenant en famille. Longue prospérité au royaume d'Annam et à l'Empereur longue vie ». Tantôt, c'est une formule générale de souhaits officiels qui sert de fin brutale à un épisode et au spectacle entier : « *Hoàng đô cung cố, đế đạo hà xương; quân thần khánh đạo, ngư thủy nhứt dường* ». « Longue vie au roi ; que lui et ses serviteurs vivent en paix comme les poissons dans l'eau ».

Entreprise familiale, le théâtre annamite s'adresse donc en dernier ressort à la famille qu'il doit satisfaire dans ses aspirations entières. En effet, non seulement, comme elle, il prend ses assises sûres dans la plus lointaine et la plus respectée des traditions à la fois par sa fondation, son administration et la vie de son personnel, mais encore cette tradition, il la va rechercher, par son répertoire, aux origines même de la race, dans les légendes aimées ; et il

la montre, avec le plus minutieux respect, identique à elle-même, dans l'évolution des siècles jusqu'à une époque trop proche, où le respect même de l'Empereur, symbole de la tradition, lui interdit toute résurrection prématurée : théâtre de la famille et pour la famille, il est organisé par et pour la tradition.

CHAPITRE II

Les musiciens et leurs instruments

Les musiciens. — A côté de la scène proprement dite, sur la droite quand on regarde les spectateurs, se trouvent quelques escabeaux. C'est là que prennent place les musiciens.

Pour la bonne marche d'un théâtre, il faut au moins six musiciens. Les théâtres sédentaires ont, suivant la richesse du directeur, les six musiciens réglementaires ou bien ils en ont un plus grand nombre. Les théâtres ambulants emmènent avec eux un joueur d'instruments à cordes et un joueur d'instruments à vent et trouvent, dans chaque village, moyennant une très faible rémunération, la main-d'œuvre musicale. Ce complément est, en effet, facile à recruter sur place, car les musiciens de théâtre et les instruments de théâtre ne sont pas différents des instruments et des musiciens qui sont nécessaires pour les fêtes religieuses et pour les réjouissances populaires (fêtes d'anniversaires et mariages) ou pour les enterrements, et il y a dans chaque village des gens qui exercent la profession de musicien.

De plus, les airs traditionnels du théâtre annamite sont connus de tous les Annamites qui sont nourris de théâtre dès leur plus tendre enfance.

Enfin, plus ou moins remarquables, beaucoup d'Annamites jouent des instruments nationaux soit à vent, soit à cordes ; car la musique en ce pays fait partie de l'éducation générale de la toute première enfance. Les musiciens ne sauraient donc manquer au théâtre. Professionnels ou amateurs, les musiciens prennent place sur la scène, en costume de ville. Car, ne faisant pas précisément partie de

la troupe théâtrale, ils logent le plus souvent, tout près du théâtre, mais non dans l'édifice lui-même.

D'ordinaire, ils sont impeccablement coiffés avec leur chevelure toute lisse et brillante d'huile de coco. Ils ont des pantalons d'une rare propreté, et élégants soit en satin (*lảnh*), soit en toile blanche, avec d'énormes ceintures de soie écrue, rouge, verte ou jaune. S'ils ont quelquefois le torse nu en raison de la chaude température qui règne dans les salles de spectacles, ils ont, le plus souvent, une blouse ou un tricot blancs qui, soit flottants, soit moulés au buste, ne manquent pas d'élégance. Ce soin de la personne, cette sorte de coquetterie qui contraste avec l'air plutôt négligé et minable du personnel théâtral, tient à ce que la profession de musicien est très en honneur chez les Annamites. Ce peuple, qui aime la musique, respecte et recherche les musiciens qui ont la fierté de leur art. Aussi, proportionnellement au coût de la vie, les musiciens sont-ils bien payés au théâtre.

Si l'on ajoute que la scène leur permet tout naturellement de se faire apprécier dans l'expression la plus délicate des morceaux traditionnels, on se rendra compte que les leçons qu'ils donnent, peuvent plus que doubler leur salaire des représentations. Tantôt ils prennent à forfait l'éducation musicale d'un élève ; tantôt, si l'élève a déjà une certaine culture musicale, ils prennent à forfait l'enseignement d'un ou plusieurs morceaux ; tantôt ils reçoivent un salaire mensuel variable, mais ordinairement de cinq à sept piastres pour trois séances par semaine. Il est très rare qu'au théâtre ils se fassent payer au cachet : tantôt ils sont payés par représentation à environ une piastre ; tantôt ils passent un contrat avec le directeur et reçoivent environ une trentaine de piastres par mois, ou autant que le premier acteur de la troupe.

Les musiciens viennent prendre leur place quelques minutes à peine avant le commencement de la représentation. Chacun apporte son instrument ; les tambours et gongs appartiennent seuls au théâtre. Ils n'assistent jamais aux répétitions d'étude. Leur présence y serait en effet

complètement inutile. Les acteurs apprennent à chanter les différents airs traditionnels : ces airs, les musiciens les connaissent parfaitement, chacun sur son instrument. Comme les acteurs chantent tous à l'unisson, comme les musiciens jouent tous à l'octave au-dessus, comme musiciens et chanteurs connaissent suffisamment leur répertoire pour savoir que telle scène se chante sur tel air, telle autre scène sur tel autre, il n'y a aucune nécessité d'une mise au point d'ensemble. A un signal donné par un tambour spécial, le tambour principal, l'air commence et chaque acteur chante ; chaque musicien joue l'air traditionnel, selon le rythme traditionnel. Les instruments et les voix vont vite d'accord, quand certaines dissonances se produisent.

On s'explique ainsi que les musiciens n'aient pas besoin d'un chef. Les airs traditionnels qui seront étudiés plus bas sont en très petit nombre ; ils sont parfaitement connus des musiciens et des chanteurs, individuellement. De plus, les musiciens du théâtre ont l'habitude de suivre le chant ou l'apprennent pour les raisons précédemment exposées, avec la même facilité.

On s'explique encore pourquoi les musiciens de théâtre n'ont pas besoin devant eux de partitions. Pour être consacré bon musicien, il faut avoir non seulement la technique sûre de son instrument, mais il faut savoir encore par cœur un bon nombre d'airs connus. La civilisation du pays l'exige et le lettré ou le musicien est moins celui qui peut puiser dans les livres de science ou les airs musicaux, à volonté, que celui qui a, dans sa mémoire, beaucoup de beaux passages des plus beaux livres et les plus beaux chants ; comme si le livre était le dépositaire infidèle de la tradition, et comme si la seule sûre était la tradition orale.

L'éducation du musicien qui joue au théâtre n'a donc pas été une simple éducation technique. Le musicien a appris de ses maîtres toutes sortes d'airs, et d'élève il ne passe maître que lorsqu'il a épuisé lui-même la mémoire de ses initiateurs. Aussi le musicien annamite, le bon musicien, se contente-t-il rarement d'un seul instrument. A la technique des instruments à cordes, il ajoute la technique des instruments à vent et des instruments de choc.

C'est pourquoi la division du travail n'apparaît pas parmi les musiciens du théâtre annamite. Les instruments y sont peu nombreux et chaque musicien sait souvent la technique de chaque instrument représenté à l'orchestre. Aussi voit-on le joueur d'instruments à vent prendre, quand il est fatigué de souffler, un instrument à cordes, et le joueur d'instruments à cordes s'accommode facilement d'un instrument à vent ou de choc.

On ne s'étonnera plus alors des allures familiales que prend l'enceinte réservée aux musiciens sur la scène. Derrière eux, ont pris place leurs femme et enfants. Entre eux, les musiciens sont de la plus exquise politesse traditionnelle, si compliquée en elle-même. Aucun d'eux ne fume sans offrir des cigarettes à ses voisins ; aucun d'eux ne boit sans faire honneur de son bol de thé à ceux qui l'entourent.

De l'un à l'autre, ils se passent les instruments pour éviter une fatigue exagérée du bras et des lèvres ; l'un à côté de l'autre, fraternellement, sans hiérarchie apparente et affirmée, ces musiciens remplissent le rôle pour lequel ils ont été appelés.

Pour la discipline générale, ils relèvent de l'autorité du seul régisseur qui juge seul de leur travail et qui leur fait les observations que comporte la situation. Collectivement, ils suivent les évolutions des acteurs, et, au signal du tambour principal, ils attaquent en même temps l'air que chante, une octave au-dessous d'eux, à côté d'eux, sur la scène, l'acteur.

Ce souci des acteurs et musiciens d'aller ensemble dans l'expression des chants est le seul rapport qui existe entre les musiciens et les acteurs. Sur la scène se trouvent en quelque sorte rapprochés les deux extrêmes de la hiérarchie sociale, de la hiérarchie des esprits, dans la société annamite : ici les acteurs, gens de rien, qui vivent d'une science sans conscience ; là les musiciens, qui gardent après plus d'un demi-siècle de civilisation européenne, tout leur ancien prestige ; car c'est de leur art que Confucius a dit (cf. P. F. S. Couvreur, Les quatre livres : Liun Iu, chapitre XVI : pages 254 et 255). « Il y a trois choses qu'il est utile d'aimer.... Aimer à étudier les cérémonies et la musique,

aimer à dire le bien qu'on a observé dans les autres, aimer à se lier d'amitié avec beaucoup d'hommes sages et vertueux : ces trois choses sont utiles ». Aussi, la hiérarchie s'établit-elle tout naturellement : le métier du musicien est de suivre la voix de l'acteur sur la scène, de telle sorte que, lorsque cette voix a une défaillance, le son de l'instrument la puisse soutenir. Cette aide effective, cette sauvegarde contre eux-mêmes qu'apporte aux acteurs le musicien, lui est rendue par une reconnaissance respectueuse de la part des acteurs. Il ne saurait y avoir une grande familiarité entre des gens si diversement catalogués dans la société annamite. Mais les services rendus et la tradition de la reconnaissance créent entre les acteurs et les musiciens des relations d'exquise politesse, et un échange perpétuel de bons offices.

Ainsi, à comparer les deux côtés de la scène, si le spectacle qu'offre chacun d'eux pendant une représentation est différent dans ses détails, dans le fond, c'est ici et là, le même aspect familier, le même air familial. A gauche, c'est le coin des acteurs, de leurs familles, de leurs connaissances ; gens dépenaillés parfois, mais qui sont là, sinon chez eux, du moins presque chez eux ; à droite, c'est le coin des musiciens et de leur famille : si la classe sociale à laquelle appartiennent ces gens-là, paraît plus cossue, c'est cependant la même tenue familière ; ce coin aussi est, comme l'autre, une sorte « d'intérieur » intime exposé à la vue des spectateurs.

Et c'est là ce qui donne à l'organisation du théâtre annamite son allure de discipline familiale. Cette confraternité entre les acteurs et les musiciens est cependant moins vive que celle qui lie les acteurs entre eux. Les musiciens sont indispensables aux artistes ; mais ils n'appartiennent pas au théâtre, en fait, comme les artistes.

Ceux-ci ont, en effet, dans le théâtre même leur logement, leur travail, leur famille. Les musiciens, au contraire, ne logent pas au théâtre. Ils y viennent comme salariés. Ils logent le plus souvent dans les rues mêmes qui avoisinent le théâtre, ou tout au moins dans le quartier. Le métier de musicien de théâtre exige de l'exactitude et de la peine.

Le musicien a tout intérêt à s'éviter la longueur des va-et-vient et la perte du temps. Mais le fait pour lui de n'avoir pas son logement au théâtre précise nettement sa situation à l'égard des acteurs ; musiciens et acteurs travaillent à une œuvre commune, ont des fonctions complémentaires les unes des autres : de cette collaboration obligatoire naît la bienveillance intéressée des rapports réciproques. Et c'est tout. Le musicien rougirait comme d'une déchéance d'être considéré comme un acteur et un habitant du théâtre. L'acteur rirait d'être assimilé à ces gens qui jouent de leur instrument au théâtre certes, mais qui ne sont pas spécialisés dans la musique théâtrale puisqu'à l'occasion, ils jouent aux enterrements, aux fêtes civiles, partout où la fantaisie de la richesse les appelle.

Les instruments de musique. — Ces six musiciens ont à leur disposition onze instruments qui sont, parmi les instruments de la musique annamite, ceux qui sont les plus répandus et les plus populaires.

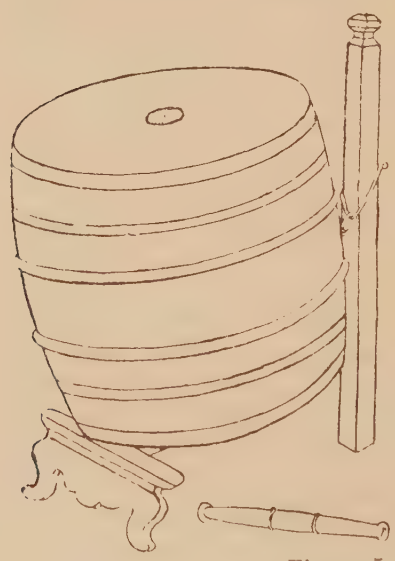


Figure 5
Tambour d'éloge

Mais, avant de les décrire et de spécifier leur rôle dans l'orchestre, il est indispensable de mettre à part le plus gros des instruments, le tambour d'éloge, *trống chầu*, qui ne fait précisément pas partie de l'ensemble musical. D'ailleurs il a sa place, non pas sur la gauche de la scène par rapport aux spectateurs, mais il est isolé sur la droite. Tout rouge et massif sur son large trépied, ce tambour mesure 0 m 60 de haut et autant de diamètre sur ses deux faces. Il est frappé, à tour de bras, par un lourd battoir en bois de teck (*cái giá tị*). Il était primitivement tenu par la personne la plus lettrée des spectateurs, à qui il était confié

comme un honneur. Aujourd'hui, il est tenu par une quelconque personne de bonne volonté. Son rôle n'a rien de musical. Par ses coups, il souligne les passages bien dits, bien pensés, bien chantés, les gestes bien faits, les mimiques expressives. Autrefois, il résonnait à bon escient. Maintenant il donne de deux à cinq coups à la minute parce qu'il est tenu par un familier du théâtre qui ne veut pas être en reste avec les acteurs. Le public ne prend plus garde à lui, alors qu'anciennement cet instrument, bien tenu par une compétence, contribuait à former le goût de l'auditoire. (cf. figure 5).

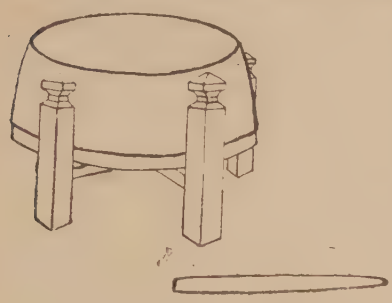


Figure 6
Tambour principal

Tous les autres instruments de l'orchestre peuvent se diviser en instruments de signal et instruments de mélodie.

Les instruments de signal sont le tambour principal, le tambour de dignitaire, le tambour de guerre et le tambour de bataille.

Le tambour principal — *trống cái* — (cf. figure 6) est fait en bois de jacquier (*cây mít*); il possède une seule face en peau peu épaisse. Il mesure 0 m 22 de diamètre et 0 m 08 d'axe. Il est frappé à l'aide de deux baguettes (*roi trống*) en bois de *da* de 0 m 30 de long, effilées à l'un de leurs bouts. Il donne des roulements très caractéristiques qui annoncent le passage de la parole au chant chez l'acteur, ou inversement le passage du chant à la parole. Il marque la succession des divers thèmes musicaux. En somme, il chronomètre la représentation théâtrale, en établissant l'harmonie entre le travail des acteurs et celui des musiciens.

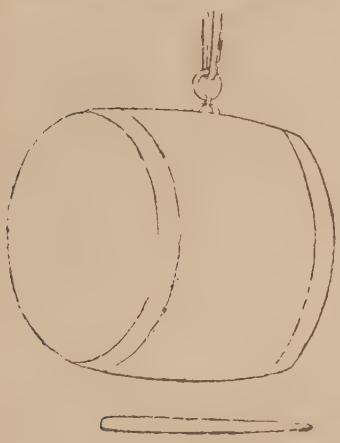


Figure 7
Tambour de dignitaire

Le tambour de dignitaire, *trống quân*, et le tambour de guerre, *trống trận*, (cf. figure 7) sont deux instruments de 0m 40 d'axe sur 0m 30 de diamètre qui se frappent avec une baguette. Ce sont des tambours essentiellement militaires. Le répertoire est guerrier dans la plus importante de ses parties. Rien d'étonnant à ce que le théâtre les ait empruntés à l'armée. Tous deux sont suspendus dans la chambre des acteurs et utilisés par un quelconque acteur qui se trouve là. Le tambour de dignitaire bat à l'entrée en scène d'un général ou d'un haut mandarin militaire: le tambour de bataille donne une batterie caractéristique qui précède les corps à corps sur la scène ou les discussions violentes.

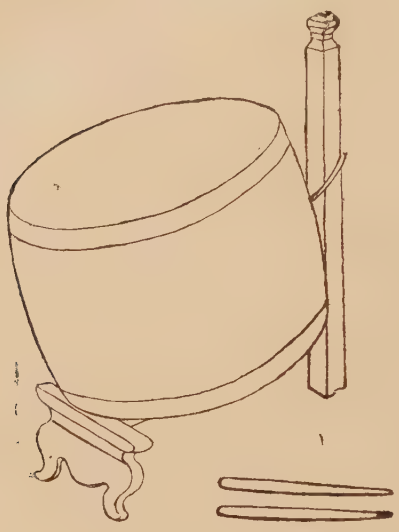


Figure 8

Tambour de bataille

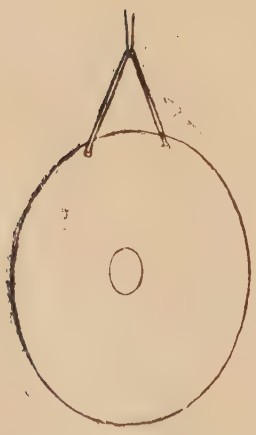
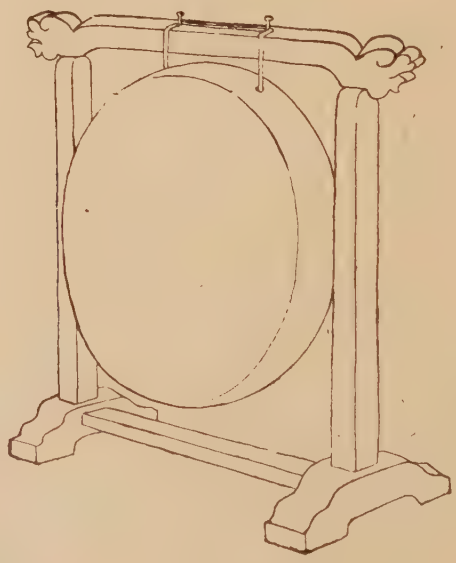


Figure 9



Gongs

Figure 10

Le tambour de bataille, *trống chiến*, (cf. figure 8) de mêmes dimensions que les précédents est dans l'orchestre à la disposition du musicien n° 1. Il résonne pendant tout le temps qu'on se bat ou qu'on se dispute. Il résonne même quand un acteur monologue en pensant à des violences et des brutalités. Il accompagne de ses roulements secs et monotones tout mouvement vif sur la scène.

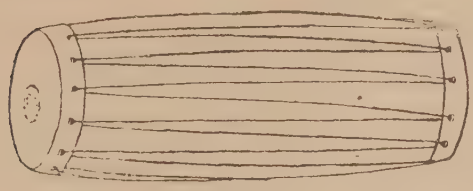
Le gong *dồng la, kiền*, (cf. figures 9 et 10) est une plaque de cuivre à rebords ou sans rebord suspendue dans un cadre de bois. Emprunté aux pagodes, il résonne pendant que la scène représente une cérémonie religieuse.

Figure 11
Tambour de concert

Tous les instruments dont il a été parlé jusqu'ici n'ont pas une valeur musicale, mais une valeur purement symbolique. Ils indiquent aux initiés un mouvement de scène.

Les instruments de mélodie sont proprement musicaux : ce sont le tambour de concert, le tambourin, les cymbales, la crécelle, les violons, la flûte, la guitare et le hautbois.

Le tambour de concert, *trống bát cấu*, (cf. figure 11) comprend deux parties : en bas, une boîte de résonnance en bois de camphre (*cây thông*) de 0 m 25 de diamètre à la circonférence de base, 0 m 12 à la circonférence d'en haut et de 0 m 15 d'axe : en haut une armature en bois de jacquier (*cây mít*) recouverte d'une épaisse peau de buffle. Il est joué avec les deux baguettes du tambour principal. Il a un son clair et discret à la fois, qui rythme agréablement les mélodies.



Tambourin Figure 12

Le tambourin — *trống com*, (cf. figure 12), est un cylindre léger en jacquier, de 0 m 60 d'axe et de 0 m 15 de diamètre aux deux extrémités fermées par des peaux

légèrement tendues. Il se frappe avec les doigts et porte pour assourdir le son deux gâteaux de farine (*bánh bông lang*) en mastic. Il n'a pas de musicien attitré : il est utilisé seulement dans les scènes paisibles où il rythme discrètement la mélodie du grand violon.

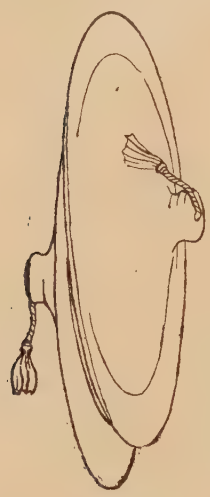


Figure 13
Cymbales

Les cymbales, *chập chỏa*, (cf. figure 13) sont analogues aux nôtres et servent au moment particulièrement violent d'une bataille, d'une lutte, d'une rixe, d'une dispute.

La crécelle *sanh* (cf. figure 14) est faite de deux bouts de bambou qu'on bat l'un contre l'autre. Elle sert à rythmer les chants *nói lối* (voir plus bas chapitre V) ou les passages déclamés. Elle se fait entendre pendant la plus grande partie des représentations.

Figure 14
Crécelle

Les violons comprennent le grand et le petit violon (cf. figures 15 et 16). Le grand violon, *đờn cò*, en bois de *trắc* a un manche de 0 m 73 et une caisse de résonnance cylindrique de 0 m 12 d'axe et de 0 m 06 de diamètre. Il a deux cordes, accordées à la quinte, entre lesquelles s'agite un archet qui frotte sur un morceau de résine collé à la boite de résonnance avant de toucher les cordes. De sonorité un peu aigre dans les hautes notes, cet instrument est très doux dans le grave. Il joue ordinairement toutes les fois que l'acteur chante, et a la caractéristique de filer indistinctement toutes les notes.

Le petit violon, *đờn líu*, est de même aspect que le précédent si ce n'est que ses proportions sont moindres au manche qui a 0 m 35. Les deux cordes excessivement tendues sont accordées à la tierce. Il produit des sons suraigus et des miaulements, et sert à accompagner les actrices dans les parties hautes de leur voix ; il joue alors une octave au-dessus de la voix de l'artiste.

La guitare, *đờn tam*, (cf. figure 17) a un manche de 0 m 75 de long. La caisse de résonnance rectangulaire (0 m 15 × 0 m 14) est en bois de *trắc* évidé, recouverte d'une peau de serpent très tendue. Elle a trois cordes de soie accordées à la tierce, qu'on fait vibrer avec un médiator en corne. Elle accompagne les violons et ne joue jamais seule.

La flûte, *ống dịch*, (cf. figure 18) est faite en bambou de Chine. Elle a 0 m 58 de long et 0 m 005 de diamètre. Elle a sept trous sans compter l'embouchure. Elle a un son aigu et doux à la fois qui s'allie très bien au son du grand violon.

Le hautbois *Kiền* (cf figure 19) a le corps en bambou, le pavillon et le montant de l'embouchure en cuivre, la hanche en paille de riz. Tout monté, il a 0 m 40 de long. C'est un instrument criard, bruyant, vibrant et tapageur par excellence, quoiqu'il ne manque pas de charme dans l'aigu quand l'oreille a appris à le tolérer ; extrêmement actif, il file ses sons dans les *Oán* et les *Thán* (voir plus bas, chapitre V), mais il scande les *Hát tẩu mã* où il excelle. Très fatigant à jouer, il couvre l'effet des violons quand il joue en même temps qu'eux ; mais quand il s'arrête, contraint au repos, le violon accompagne tout aussi bien les acteurs, et plus discrètement.

Figure 15
Grand violon

A la fin de cette énumération si l'on veut bien considérer que la majorité des instruments dans le théâtre annamite, est faite d'instruments à percussion, on comprendra le caractère (étrange à des oreilles inexpérimentées) original de la musique théâtrale des Annamites. Elle est faite d'une masse de bruits que discipline la voix autoritaire du hautbois et qu'harmonisent les sons gracieux du grand violon, de la guitare et de la flûte.

L'orchestre. — Tous ces instruments sont à la disposition des six musiciens. Ceux-ci ne prennent donc pas une place quelconque dans la partie de la scène qui leur est

réservée. Bien au contraire, la tradition, en imposant certaines places, fait en sorte que chaque musicien puisse changer commodément d'instrument. L'orchestre affecte la forme d'un triangle appuyé à la scène et dont le tambour principal occupe le sommet. Ce premier musicien a devant lui, outre le tambour principal, le tambour de concert et le tambour de guerre (cf. figure 20).

Derrière lui prend place le second musicien avec le grand et le petit violon.

Derrière celui-ci encore se trouve le joueur de guitare. Il a, à sa gauche le joueur de flûte.

Le joueur de hautbois se tient à la gauche de celui-ci, à hauteur du violoniste.

Figure 16
Petit violon

A l'extrémité du triangle, la crécelle, les gongs et les cymbales occupent le sixième musicien. Le tambourin est placé au milieu des musiciens à portée de la main du hautboïste, flûtiste et violoniste. Ainsi six musiciens tiennent onze instruments. Il n'y a pas à proprement parler de chef d'orchestre. Tous les instruments jouant à l'unisson et à une cadence connue, c'est l'acteur qui commande à l'orchestre quand il va passer de la parole au chant. Le tambour principal donne une batterie caractéristique, autant pour avertir tous les musiciens de prêter attention que pour signifier à l'acteur que l'orchestre est prêt. Les divers instruments ne font pas de partie proprement dite : ils n'entrent pas et ne sortent pas de l'ensemble au signal de quiconque. Chaque musicien use, au moment qu'il lui plaît, de

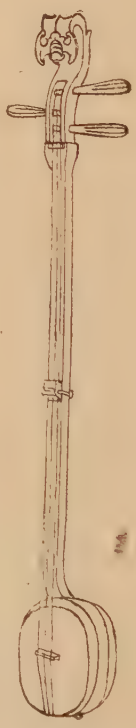


Figure 17
Guitare

l'instrument dont il a la charge, pourvu qu'il suive l'acteur et le sens de la pièce. Dans les morceaux violents, le grand violon fera place au petit violon plus criard pour accompagner le hautbois. Dans les morceaux langoureux, la flûte doublera le grand violon. Dans les scènes de bataille, l'orchestre donne en entier et par ses plus grosses pièces : flûte, petit violon, hautbois, tambour de guerre, gongs et cymbales. Parfois au contraire, l'orchestre se tait brusquement pour permettre à l'acteur de donner toute la valeur de sa voix, de même qu'il arrive que certains *Nói lối* soient simplement accompagnés du grand violon et de la crécelle. Tout est ici affaire d'accoutumance entre l'orchestre et l'acteur d'une part, l'orchestre et le public

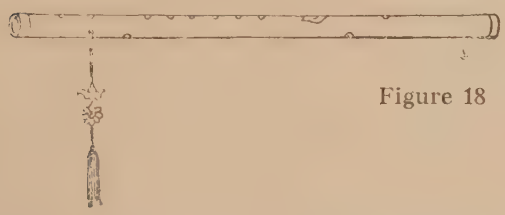


Figure 18

Figure 19

Hautbois

d'autre part. Il y a en effet des publics qui aiment le bruit, et des acteurs dont la voix a besoin d'être soutenue et même voilée par les bruits de l'orchestre.

Puisqu'il y a là une question d'accoutumance de la part des musiciens, on comprendra pourquoi le théâtre ambulant amène régulièrement les deux musiciens conducteurs, le violon et le hautbois, et pourquoi encore les orchestres du théâtre sont ordinairement stables : un musicien, si habile soit-il, a besoin de plusieurs représentations avant de se mettre au courant des habitudes de la maison ; et trop de changements brusques dans les instrumentistes ne tarderait pas à amener une cacophonie qui déprécierait rapidement le théâtre aux yeux des spectateurs

La présence d'un orchestre nécessaire au théâtre populaire d'Annam permet-elle de classer ce théâtre parmi les

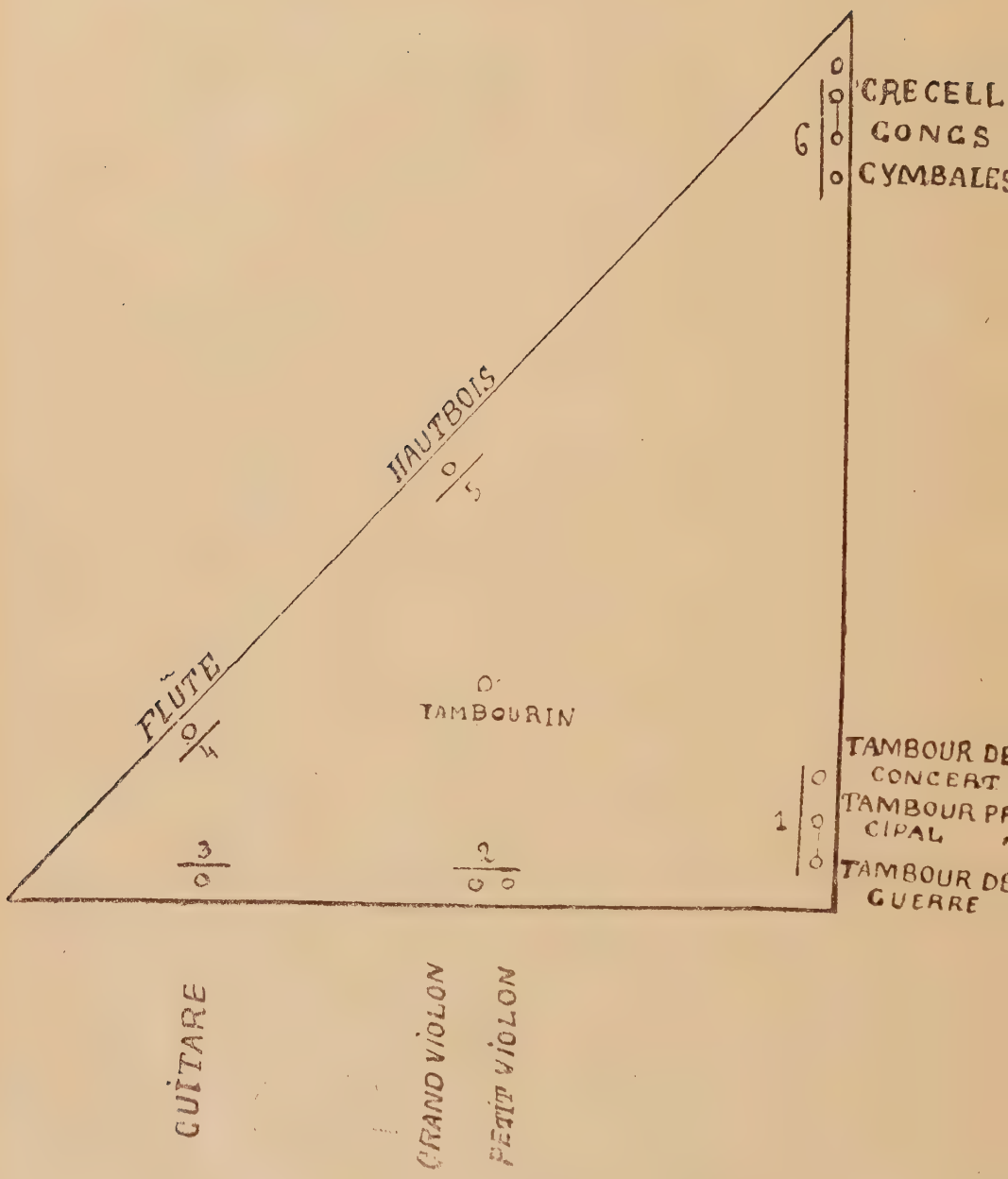


Figure 20

L'orchestre

théâtres musicaux d'opéra, d'opéra comique ou d'opérette? Pas du tout. Car s'il y a de la musique, elle n'est là, comme nous le verrons au chapitre V que dans un but psychologique. Six thèmes, et six thèmes uniquement, reviennent à satiété, non pour eux-mêmes, mais pour donner en quelque sorte une nuance propre à la scène qui est interprétée. Le spectateur annamite subit la musique de l'orchestre sans songer jamais à applaudir les musiciens ; elle produit sur lui une impression générale de joie, de peine, de mouvement ou de repos. Et c'est tout. Le théâtre annamite est donc un théâtre où il y a de la musique et des musiciens. Ce n'est pas un théâtre d'art instrumental.

CHAPITRE III

Les personnages traditionnels

L'atmosphère familiale que le spectateur annamite trouve dans les détails les plus saillants de l'organisation matérielle au théâtre, il la retrouve, précisée encore mais amplifiée, sur la scène même, dans le milieu fictif où évoluent pour son plaisir, acteurs et actrices. Ce qui caractérise en effet la scène annamite, c'est qu'elle est à la fois historique et traditionnelle : historique en ce qu'elle prend tout son répertoire dans le passé historique ou légendaire de la race ; traditionnelle, en ce que la description des mœurs n'y est pas conditionnée par l'initiative ou la fantaisie individuelle, mais par la tradition, non point simplement une tradition orale et acceptée de tous, mais, bien au contraire, une tradition officiellement codifiée et imposée à tous. Ceci posé, il nous restera à montrer quels sont les personnages du passé et de la tradition annamites, qui doivent occuper la scène et comment, elle-même, elle les présente à son public.

Le répertoire théâtral est exclusivement composé de pièces historiques. Parcourons-en quelques titres, de ces simples titres que donnent les prospectus de théâtre, pour essayer, grâce à eux, de comprendre de quoi il s'agit. Remarquons en passant que ces prospectus donnent le titre de la pièce seulement : inutile d'indiquer les personnages qui vont apparaître en scène. Nous verrons pourquoi tout à l'heure.

Tam-Quôc :	Les trois Royaumes ;
Thuyết-Đường :	La dynastie de *Đường* ;
Chinh-Đông et *Chinh-Tây* :	La paix de l'Est et la paix de l'Ouest ;
Tây-Hớn :	Les *Hớn* occidentaux.

Or, des compositions historiques comme le *Tam-Quốc* portent sur une période assez embrouillée de l'histoire de Chine — 220-265 après J. C. — (cf. Dr L. Wieger, Textes historiques : page 971, nota). Sous ce titre général sont placées plusieurs séries de personnages et de circonstances. Chacune de ces séries, tout en n'étant pas tout-à-fait indépendante de celle qui la précède et de celle qui la suit, forme une pièce à part, dont le titre est fourni par le personnage principal ou l'événement le plus important. C'est pourquoi les titres précédemment énumérés, écrits ordinairement en plus gros caractères sur l'affiche et les prospectus, sont suivis souvent de sous-titres en caractères plus petits qui évoquent les personnages qui mèneront l'action ainsi circonscrite. On a donc pour le *Tam-Quốc* :

1° *Phụng nghi đình, từ lập liên huờn cho tới về Mi-ổ quận* :	Depuis le moment où l'enfant a été rendu jusqu'au jour de la rentrée dans le pays de *Mi-ổ*.
2° *Đại chiến Điển-Vi* :	La grande bataille de *Điển-Vi*.
3° *Thứ tam khí Châu-Du* :	*Châu-Du* crache du sang pour la troisième fois.
4° *Đệ nhứt tài tử, Tam-quốc chí, phó hội Lưu-Chương đến Quận-chúa qui Ngô, bị Thường-Sơn đoạt ấu chúa* :	De la réception solennelle de *Lưu-Chương* jusqu'à *Quận Chúa* (épouse de *Lưu-Bị*) qui s'en va au pays de *Ngô* où *Thường-Sơn* reprend l'enfant royal.
5° *Cầu hôn Giang-tả* :	La demande en mariage de *Giang-tả*.
6° *Từ Tào-Tháo đem gươm đến trảm Huê-Hùng tam chiến Lử-Bố* :	Depuis le moment ou *Tào-Tháo* eut offert son épée (à *Đổng-Trát*) jusqu'à la mort de *Huê-Hùng* et la bataille de *Lử-Bố*.

Mais les pièces historiques de l'Occident, surtout quand elles visent à être tout spécialement historiques, deviennent

facilement des pièces où l'intrigue prend la prépondérance. L'auteur dramatique a choisi un événement historique dont il étudie les rouages devant ses spectateurs : c'est une délicate machine qu'il fait fonctionner devant une salle de spectacle, pour expliquer comment il a conçu l'origine, le déroulement et les conséquences d'un événement historique.

Le théâtre annamite n'attache aux événements même du passé que l'importance occasionnelle qu'ils ont, la différence des noms, la variété des lieux et la diversité des temps donnant à une circonstance historique son originalité inaliénable. Il note scrupuleusement ces détails propres... et puis il passe. Car la circonstance par elle-même n'est rien, et, en dessous d'elle, par elle, qui n'en est en somme que la traduction et le symbole, le théâtre annamite atteint ce qu'il veut atteindre, la vie et l'homme Nous verrons plus loin comment il y arrive. Contentons-nous pour l'instant d'indiquer ici que l'histoire qu'il présente n'est pas de la reconstitution ou de la résurrection du passé, mais de l'histoire vivante et vécue.

Tout au moins, il la croit telle. L'Annamite est tellement persuadé en effet que sa civilisation est millénaire et que, telle qu'elle est, elle est immuable, qu'en voyant agir même les personnages de la légende, antérieurs à l'histoire, il constate que les artistes donnent à cette évocation d'autrefois les gestes, les coutumes et les sentiments d'aujourd'hui. Il ne s'en choque ni ne s'en étonne. Bien au contraire, il est certain que le théâtre est dans l'exacte vérité. Aucune considération d'évolution et de progrès inhérents aux sociétés humaines, n'arrive à le convaincre de son pieux et poétique enfantillage. Ce qui est tel, et tel que cela est, a toujours été ainsi, parce que ce fut officiellement réglementé pour être tel. Voilà comment l'intérêt historique et l'intérêt traditionnel se joignent indissolublement chez le spectateur annamite. Aussi ne ressent-il pas son théâtre comme le simple théâtre d'un passé fini, théâtre d'archaïsme ou de piété nationale, mais ce passé, évoqué si semblable au présent visible, lui confirme le réalisme exact de la

scène; elle est vraie, en effet, puisque le passé évoqué est identique au présent, et puisque précisément tout leur aristocratisme de race tient, pour toutes les races de civilisation chinoise, dans l'illusion de leur immobilité dans le temps, dans la permanence exacte des institutions, dans la tradition figée des mœurs, dans le respect superstitieux du passé, au point de n'en savoir ni n'en vouloir constater et corriger les défauts, dans le culte des ancêtres qui symbolise toute la tyrannie du passé contre les progrès de l'individu et l'évolution des sociétés. En cela, éclate la différence des conceptions historiques entre les théâtres d'Occident et ceux d'Annam. Alors que nos Romantiques se sont appliqués à la couleur locale, alors même qu'ils ont tenté des reconstitutions psychologiques, quitte parfois à fausser des événements sans intérêt pour demeurer dans la vérité évoquée des cœurs, des gestes, des milieux et des costumes, le théâtre d'Annam suit strictement la trame des événements et n'attache aucune importance aux détails grâce auxquels, précisément, le Romantisme croyait porter l'histoire sur la scène. Il est historique parce que toute la trame de toutes ses pièces est puisée dans l'histoire. Mais en dehors de cette origine historique, c'est par un recours à la tradition seule qu'il meuble sa scène ou habille ses personnages. Ce procédé est très simple et fait, en tout cas, l'originalité foncière du théâtre d'Annam dans son organisation matérielle.

Soit par exemple un livre de belles histoires comme en ont tous les peuples, où l'on fera remonter les premiers exploits de la race à l'origine même du monde. Le théâtre populaire prendra dans ces histoires les situations dramatiques avec les personnages, les temps et les lieux voulus. Et ce passé mort, il le vivifiera en lui infusant la vie d'aujourd'hui, qui est la vie d'autrefois, forcément d'après lui, puisqu'elle est rigoureusement traditionnelle. Voilà comment la tradition vient en aide à l'histoire pour la faire vivre de son passé.

Or, il se trouve que ce livre de belles légendes humaines ou préhistoriques ou celui des belles actions des hommes

la société annamite l'avait tout fait à sa disposition. Son « grand oncle » de Chine, son éducateur aimé et son maître intermittent, le lui apporta lorsqu'il réduisit les *Giao-chỉ* à la condition de peuplade en vassalité sur les frontières de l'Empire du milieu.

Ce livre légendaire et historique à la fois est tout entier dans les Annales de la Chine (cf. Dr L. Wiéger, Textes historiques : pages 6-11, introduction).

Ces Annales chinoises se présentent au public annamite (et ici à la lecture des régisseurs) comme des compositions anonymes, imprimées sur du très mauvais papier en caractères idéographiques. Elles se divisent en une infinité de fascicules, recouverts d'un quelconque papier gris jaunâtre. De ci de là quelques dessins au trait agrémentent cette édition populaire ; chaque livraison coûte une dizaine de cents (0 $ 10) quand elle est neuve, et de seconde main, le prix en est encore bien diminué. Chaque régisseur possède au moins une cinquantaine de ces volumes (cf. *Nguyễn-an-Cư* : *Tam-quốc diễn nghĩa*).

Tel est le premier livre populaire où l'Annamite a appris, non sa propre histoire mais celle de son éducateur et conquérant, le Chinois. Et l'emprise chinoise a été telle sur l'âme annamite, que, ces Annales qui non seulement ne parlent jamais de l'Annam, mais au contraire le relèguent aux extrémités barbares et déconsidérées de la Chine, (quand elles ont fini de le traiter en ennemi), ont été entièrement adoptées par la race conquise. De ses origines, l'Annamite n'a plus jamais voulu savoir que ce que sait le Chinois lui-même des siennes, et pour cela, il s'est identifié à lui.

Ce succès des Annales chinoises en terre d'Annam tient d'abord essentiellement à leur nature même. Elles se composent de récits très simples. Les milieux sont schématiquement indiqués : tantôt c'est la montagne ou le fleuve ou la plaine ; tantôt c'est la maison, le palais, la demeure mandarinale. Aucun effort d'imagination n'est nécessaire. Enfin, pour indiquer les causes des événements, est expliqué tout ce qui est à la portée d'une intelligence un peu

paresseuse et lente; pour le reste, l'intervention d'une volonté supérieure, Roi ou fonctionnaire, exprime les motifs humains; et l'intervention d'un pouvoir divin, des Génies ou des Immortels, rend compte de l'inexplicable.

Ainsi le théâtre avait à sa disposition une matière énorme que, presque sans effort, il pourrait transporter sur la scène. En effet, le passé étant exactement, méticuleusement, pieusement connu des spectateurs, que fallait-il à la scène pour l'évoquer ? Presque rien. Travaillant sur une trame historique où le spectateur savait, pour chaque événement, son origine, son déroulement et sa conclusion, elle n'avait pas à recourir à l'intérêt de curiosité ; elle serait un simple complément du livre, une illustration des Annales. En plus des quelques dessins au trait de l'édition populaire, elle donnerait aux Annales des dessins en mouvement, des visages animés. C'est essentiellement en cela qu'elle est historique.

Or, dans cette illustration du passé, la tradition arrive à la rescousse de l'histoire et s'y présente comme un agent actif. Cette tradition annamite n'est pas orale. Elle peut se transmettre oralement, comme elle le fait dans la majorité des cas, surtout chez les gens du peuple. En réalité toutefois, elle est écrite, elle a été écrite officiellement. C'est précisément parce qu'elle est le fruit d'un travail officiel, la conséquence d'un ordre royal, la manifestation d'une bonté paternelle et souveraine, que l'écriture de cette tradition lui donne quelque chose de sacré. La législation officielle d'Annam, en effet, si l'on en croit Philastre (cf. Code Annamite : avertissement) comprend avec les cinq *kinh* et le *châu-lé*, la théorie, les lois et les règles de la tradition annamite, pendant que les lois et décrets en analysent les manquements pour les punir.

Or, tous ces livres sont intangibles et immuables, et c'est ce caractère de pérennité qui importe ici. Car cette tradition qui aide la scène dans l'évocation du passé va lui permettre tous les symbolismes et en même temps une économie considérable dans les accessoires.

La tâche du théâtre, en effet, est de représenter les situations historiques indiquées par les Annales et connues

par avance des spectateurs. Pour représenter cette trame historique qui lui est ainsi fournie, il devra créer des milieux où agiront des hommes. Mais ces milieux, ces hommes, ces gestes ont été de tout temps et restent catalogués, ordonnés et réglementés par une tradition, connue par avance elle-même des spectateurs. Cette tradition vient d'être caractérisée : elle est immuable. Donc, en transportant, tels quels, sur la scène, le présent et l'aujourd'hui qui ne sont que la permanence exacte du passé, le théâtre d'Annam fera revivre dans ses multiples détails ce dont le récit des Annales n'a donné, en quelque sorte, que le schéma.

La tradition avec le respect méticuleux qu'elle exige est donc la condition même du réalisme scénique et de la vérité dramatique en terre d'Annam. Sur cette scène et dans cet édifice théâtral, par ces acteurs et devant ces spectateurs, dont nous avons eu besoin de faire la connaissance détail par détail, vont évoluer, au gré des Annalistes, des personnages qu'à la rigueur nous n'aurions pas besoin d'étudier en eux-mêmes, tels qu'ils se présentent sur les planches. Car ils ont été pris, tout comme ils sont, dans la vie sociale d'aujourd'hui. Et cette vie sociale, aujourd'hui comme autrefois, nous la pouvons savoir tout entière par les livres de la tradition.

Mais avant de parler de ces personnages saisis dans la réalité à travers les livres de la tradition, il reste un mot à préciser.

Lorsque nous avons parlé et parlons de réalisme scénique, ne doit pas se présenter l'idée de ce théâtre réaliste que la France a particulièrement connu aux environs de 1890, sous la forme, historique désormais, du Théâtre Libre. Les mots, surtout les mots qui prétendent englober des généralités, sont souvent des faussaires ou des menteurs quand ils s'efforcent d'exprimer les choses d'Extrême-Orient. Car ce que la littérature française a appelé Réalisme, c'est avant tout l'individualisation des milieux et la personnalité des individus évoluant dans ces milieux si je puis dire. Rien ne serait plus contraire à l'âme d'Annam et à l'idéal annamite. Car cette tradition à laquelle sont pliés indifféremment tous les individus de la race, sert précisément à niveler les originalités personnelles et à réfréner

les écarts ou les tendances séparatistes de l'individu. L'éducation, le code, la littérature, la philosophie, la religion, tout concourt à imposer la tradition aux individus, de façon que chacun d'eux, répudiant toute indépendance et à l'abri de toute anarchie, trouve son idéal à vivre dans la satisfaction entière de faire, à sa place sociale, tout ce qu'il peut et doit faire.

Aussi ces multiples personnages qui peuplent l'imagination du lecteur des Annales, tous ces « grands hommes » qui ont fait l'histoire et la destinée de la race, n'encombreront-ils pas, par la foule hétéroclite de leurs individualités, la scène d'Annam. En dépit de l'originalité peut-être très réelle qu'ils ont eue et qu'ils ont rarement laissée paraître (comme on fait d'une faute), qu'ont-ils été, tous les personnages de la légende, et les hommes, les femmes de l'histoire? Ils ont été, avant tout, des êtres sociaux, catalogués et étiquetés dans une hiérarchie sociale. Les uns ont eu peut-être le nez plus long que les autres: qu'importe la grandeur du nez, si elle n'a pas eu, aux yeux de l'Annaliste, une influence sur les événements où le nez est montré? D'autres ont été borgnes ou bossus? Leur œil et leur bosse n'ont d'importance, pour la scène et la tradition annamites, que dès l'instant où ces particularités personnelles offrent une importance sociale. On voit par là comment l'histoire et la tradition se complètent et se limitent en même temps, et comment elles collaborent pour éliminer du réalisme scénique ce qui fait le fond du réalisme de la scène française, la part de l'individu en tant qu'individu.

Ainsi utilisée par la scène annamite, la tradition y produit naturellement un puissant effet de synthèse. Les personnages ne seront pas des individus, qui intéresseront la curiosité du spectateur. Mais, bien au contraire, en dépit de quelques détails individuels qu'y fera conserver le respect strict des Annales inspiratrices, le théâtre annamite montrera dans une action historique, des êtres sociaux. Ces personnages conserveront leur nom dans les temps et les lieux précis où ils ont vécu. Toutefois, ce n'est pas sur cela essentiellement que le spectateur portera son intérêt; il s'attachera à voir en eux la fonction sociale: c'est par

leurs caractères sociaux qu'ils vivront sur la scène. Ces caractères, c'est la tradition qui les fournit : c'est en ce sens qu'il a été possible de parler de personnages traditionnels sur la scène annamite.

En conséquence, leur nombre sera restreint. Sous la différence des noms, parmi quelques originalités imposées du fait que les Annales sont scrupuleusement suivies, il ne saurait y avoir des foules sur la scène d'Annam. La tradition synthétise les individus en un certain nombre de types fixes. Sous des noms divers, dans des circonstances particulières, ces quelques types traditionnels vont se succéder tour à tour dans le répertoire. On saisira toute la valeur de ce procédé dans l'économie qu'il apporte pour l'illusion scénique : les personnages traditionnels, deviennent des symboles et des types. La scène d'Annam par eux se caractérise essentiellement comme une synthèse symbolique.

Si nous descendons dans la salle et prenons notre place parmi les spectateurs, nous pouvons juger de la mise en œuvre de cette synthèse-là. Le spectateur d'Annam qui s'assoit au théâtre connait son histoire et sa tradition. Dès qu'il voit apparaître un personnage en scène, il lui donne un rang social : s'évoquent immédiatement tous les détails des mœurs propres à ce rang Par simple inspection il peut monter psychologiquement son personnage grâce à la connaissance qu'il a de la tradition.

Au cas où sa science serait défaillante, un voisin occasionnel peut lui donner immédiatement les précisions qui suffisent ; que si, poursuivant les réflexions que lui suggère la vue du personnage sur la scène, notre spectateur veut faire appel à ses souvenir historiques, il pourra d'emblée donner un nom à « l'être social » évoqué mentalement et le replacer dans le milieu historique où l'a indiqué l'Annaliste. Mieux encore, à supposer notre spectateur ignorant de ses Annales et de sa tradition, comme à la vérité on en rencontre si peu, par la simple fréquentation habituelle d'un théâtre, il fera très rapidement son éducation. Car les personnages traditionnels ne sont point nombreux, et il est rare qu'au cours d'une seule longue soirée, ils ne passent pas tous, l'un après l'autre sur la scène.

Cette conception que le théâtre annamite a eue des personnages traditionnels, lui permettant une réduction réaliste de la vie sociale, lui facilite donc l'illusion scénique, pendant que cette illusion scénique, toute simple, facilite elle-même la compréhension du spectateur ignorant, tout en demeurant une satisfaction pour le spectateur qui sait ses Annales et sa tradition.

Or, la scène annamite apporte un tel scrupule dans la présentation de ses personnages traditionnels, qu'en ce point particulier le metteur en scène paraît être la tradition elle-même, tant ils sont bien copiés sur la réalité, qui est elle-même si exactement conforme à la tradition. Dans les livres qui la donnent en effet, les individus sont hiérarchisés d'après leur fonction sociale : suivant le hasard ou leurs aptitudes, ils reçoivent une place précise dans la nation annamite.

Mais cette hiérarchie n'est ni abstraite ni générale. Elle ne tient pas dans les grandes lignes d'une organisation sociale. Bien au contraire, les livres de la tradition, donnant à chacun un rang dans la société, prennent en même temps et avec la plus méticuleuse exactitude, le soin de préciser les rangs entre eux par des moyens matériels.

A chacun de ces rangs sont attribués un costume et des insignes qui les distinguent (cf. Philastre, article 156, tome I : pages 650-663).

Ainsi telle la tradition, telle la réalité. Mais en reproduisant cette réalité traditionnelle, la scène annamite a été amenée à la simplifier encore.

Tout d'abord, le théâtre populaire, de toute évidence, ne copie pas les mœurs au point de donner à un personnage de très haut rang tout l'or massif dont le gratifie la volonté du prince. Le plus riche des directeurs ne suffirait pas à la tâche. Comme dans nos théâtres d'Occident, l'illusion suffit. Nous sommes ici au pays antique du papier. Le papier doré excelle à remplacer toutes les plaques d'or et tous les bijoux d'or massif. Le papier ou carton doré et la peinture jaune d'or ont donc un emploi considérable dans les théâtres d'Annam ; ceci est bon surtout pour les coiffures et les accessoires (insignes de rang, armes et bijoux). Et l'on peut

voir, chez certains marchands qu'en Occident nous appellerions merciers, des vitrines entières où s'étagent des coiffures de théâtre, en carton, ou en papier fort monté sur carton et fil de fer.

L'ingéniosité a cependant des bornes. Pour les souliers, elle deviendrait inutile et peut-être ruineuse par la rapidité de l'usure : aussi les souliers et les bottes sont-ils ordinairement faits de solides cuirs ou d'étoffes épaisses, le tout conforme à la tradition et identique à la réalité.

Enfin, pour les robes, il devenait difficile de rendre à peu de frais et avec exactitude le travail du brodeur ou brocheur. Le théâtre a jugé plus simple de porter directement sur la scène les robes de la société dont il avait besoin pour habiller ses personnages. Et le plus ou moins de somptuosité dans le vestiaire des personnages de la scène, peut être, là aussi, le critérium de la vogue : plus il a de spectateurs, plus il gagne de l'argent et plus il peut augmenter et embellir son vestiaire.

Toutefois, si, dans certains détails du costume, le théâtre annamite les prend tels quels dans la réalité sociale, il ne saurait accepter cette réalité dans sa diversité multiple. Il y a là un phénomène d'optique scénique, que tous les théâtres ont en commun : c'est comme une convention primordiale parmi toutes les conventions scéniques : tout théâtre cherche à traduire sur les planches la réalité en la simplifiant. Cette simplification enlève évidemment quelque chose à la représentation qu'il donne des milieux et des gens. Mais aucun théâtre, en tant que théâtre, n'aurait la prétention, sans utilité d'ailleurs pour lui, de photographier la réalité et de la rendre détails par détails. Tout en simplifiant, il arrive par un maximun de vraisemblance à traduire le maximum de réalité. La scène n'est pas la réalité, mais l'illusion exacte de la réalité.

L'usage et l'expérience sont les maîtres de la scène. Tel costume qui, présenté par le couturier, paraîtra superbe, ne produira aucun effet aux spectateurs. Plusieurs costumes mis côte à côte, et observés de près, précisent leurs différences originales. Portés ensemble sur une scène par des acteurs, les nuances trop fines s'évanouissent, et s'accuse

finalement leur seule identité. La scène étant vue de loin et par une foule, il y a là à la fois une question d'optique et une question de psychologie. Le rapport entre la présentation scénique et l'effet qu'elle produit sur les spectateurs, paraît être celui-ci : l'effet produit est directement proportionnel au contraste des nuances et inversement proportionnel à leur finesse.

Et cette loi se peut vérifier au théâtre annamite même. La réalité, façonnée par la tradition, lui offre en somme vingt-cinq types de costumes de grande cérémonie, qui encore peuvent varier chacun en plusieurs couleurs : dix-huit types de costumes de cérémonie ordinaire qui peuvent encore varier chacun en plusieurs couleurs : et plusieurs types de costumes pour les fils de fonctionnaires, sans compter le costumes des gens de condition commune. En tout une cinquantaine de types de costumes, à représenter tels quels, s'il veut rester dans l'ordre annamite, qui est le respect strict et cultivé de la tradition.

Or, par quoi diffèrent ces divers costumes, chacun dans son espèce ? Par d'infimes détails. Que les plaques qui ornent le surtout d'un chapeau soient hautes de 6 ou 8 lignes, de quel effet cette différence est-elle sur le spectateur, placé au loin et dans la foule ? Elle est nulle. Donc, elle est inutile. Aussi, le théâtre juge-t-il à propos de la supprimer. Cet exemple suffit. Il n'y avait qu'à indiquer le procédé de simplification. Il doit répondre aux trois exigences essentielles qui suivent : d'abord la vraisemblance de l'illusion scénique, puis la facilité de représentation au point de vue technique, et, au point de vue économique, le prix de revient, qui doit être le moindre pour le plus de vraisemblance dans l'illusion et le plus de sécurité dans l'exécution. Mais ceci est de tous les théâtres de l'univers, et regarde précisément la psychologie du décor.

Parce qu'il est véritablement « théâtre », le théâtre annamite a donc été amené à opérer une simplification de la réalité d'après la règle commune à tous les théâtres.

Il forme exactement onze types que l'on peut présenter dans l'ordre suivant : Pour la famille royale (cf. figures 21, 22 et 23) :

Figure 21

Roi

Figure 22

Prince royal

Reine Figure 23

Grande guerrière Figure 24

Figure 25

Grand mandarin civil

Grand mandarin militaire Figure 26

Figure 27

Mandarin civil

Mandarin militaire Figure 28

Homme et femme de condition honorable Figure 29

Homme et femme de condition vile Figure 30

Figure 31

Enfant

Génie

Figure 32

Figure 33

Immortel

Figure 34

Immortelle

1° le Roi ;
2° le prince de la famille royale ;
3° la princesse (reine ou parente).

Pour les hauts dignitaires de l'Empire (cf. figures 24, 25, et 26) :

4° le grand mandarin civil ;
5° le grand mandarin militaire ;
6° la grande guerrière.

Pour les fonctionnaires ordinaires (cf. figures 27 et 28) :

7° le mandarin civil ;
8° le mandarin militaire.

Pour le peuple (cf. figures 29 et 30) :

9° l'homme et la femme de condition honorable ;
10° l'homme et la femme de condition vile ;
11° l'enfant (fille ou garçon) (cf. figure 32).

Ainsi la société annamite se trouve synthétisée en quelque sorte sous onze catégories.

Quels costumes la scène choisira-t-elle pour ces onze catégories ? D'abord elle ne se targue pas d'un choix scientifiquement exact. Dans les considérations qui précèdent, nous avons essayé d'analyser un procédé théâtral. Pour elle, elle ne s'analyse pas. La vie entre difficilement dans une formule, si large soit-elle. Le régisseur, quand il doit le faire, choisit les costumes ou les commande à son goût de lettré, d'après les possibilités pécuniaires de son directeur, et aussi dans les limites de l'habileté des tailleurs, brodeurs et brocheurs. Le directeur de son côté achète les costumes que la bonne occasion lui offre ou il les commande en obéissant à des motifs, qu'il serait bien difficile de préciser. Le fait réel est celui-là que chaque théâtre d'Annam simplifie la réalité traditionnelle selon sa formule propre. Mais, parmi les nombreux théâtres étudiés, aucun n'a présenté dans son vestiaire moins de ces onze costumes pour exprimer la hiérarchie sociale. Plusieurs de ces costumes sont ordinairement doublés, triplés, quadruplés : ils admettent des variantes toutes inspirées de la réalité traditionnelle mais choisies telles, au gré des gens ou des choses. Il serait toutefois impossible à un théâtre qui a la coquetterie d'utiliser tout le répertoire traditionnel, de jouer toutes les

pièces s'il n'avait à ses portemanteaux et dans ses malles, au moins ces onze costumes et quelques-uns nécessairement en double et en triple. Car, il y a souvent, à part la personne royale, plusieurs personnages du même rang sur la scène en même temps.

La nomenclature reste pourtant incomplète ainsi. Le théâtre d'Annam n'est pas seulement historique et traditionnel. Il est encore légendaire et traditionnel. Dans les Annales, il ne fait pas le départ entre ce qui est historique et ce qui est légendaire. Dans la vie également il ne conçoit pas de limite entre ce que la raison pose comme vrai et ce que rêve l'imagination ; il passe sans effort et inconsciemment, invinciblement, du réel au surnaturel.

En plus de ces onze personnages traditionnels il possède le Génie qui met en communication l'humanité et ce qui est hors de la vie, puis les Immortels et les Immortelles : au total trois types nouveaux sur la scène (cf. figures 32,33 et 34).

La représentation de ces types n'embarrassera pas le metteur en scène. Comme pour les autres, il n'aura pas à payer de sa personne, il ne devra pas se mettre en frais d'imagination. Les Annales, qu'il suit fidèlement et qui l'amènent à sortir de la hiérarchie sociale, lui indiquent en même temps les attributs caractéristiques de l'être surnaturel à porter en scène. Si la tradition nous manque ici, exprimée dans la législation impériale, elle existe pour lui, et très nette, dans l'immense Panthéon d'Annam qu'il soit bouddhique ou taoïque. Les livres religieux donnent aux fidèles une représentation matérielle des divers Génies qui peuplent le Ciel ou les profondeurs de la Terre (cf. H. Doré, Recherches, tomes VI, VII, VIII, IX, X, XI et XII). Les images de pagode popularisent, en de naïfs dessins au trait sur de minces et grossières feuilles de papier, l'air, la coiffure et le costume des Immortels ou Immortelles. Qu'il ait été élevé dans une famille bouddhiste ou taoïste, notre spectateur a eu les contes de la première enfance qui satisfont la jeune curiosité par l'abondance des détails matériels quand une vieille personne décrit un être surnaturel, contes aimés qui demeurent dans la mémoire, et s'y fixent comme des réalités, en raison de leur précision même.

Ainsi, avec ses quatorze personnages traditionnels la scène annamite reste constamment soutenue à la fois par l'histoire et par la tradition juridique ou religieuse.

Ces personnages traditionnels dont les gravures au trait essaient de donner une idée suffisante, ces silhouettes-types en quelque sorte, comment sont-elles utilisées par la scène annamite ?

Ayant à jouer le roi *Lưu-Bị*, dans le *Tam-Quốc*, l'acteur commence par prendre sur l'étagère une coiffure royale ; il choisit aux portemanteaux ou dans les coffres, parmi le grand nombre des costumes un costume royal ; il prend dans l'alignement des bottes et souliers ceux qui conviennent à son rôle ; il n'oubliera pas de s'assurer si le sceau royal qu'il doit avoir en main se trouve sur une table à sa disposition, ainsi que le grand éventail de plume traditionnel. Cela fait, il ira devant la glace et avant de se parer il passera sur son visage, las des fatigues du jour, le fard jaune-vieille porcelaine qui lui donnera l'air aristocratique. Il n'omettra pas de se maquiller les yeux de façon à les brider le plus possible. On remarquera en effet, dans les gravures qui accompagnent ce texte, que le dessinateur a bien distingué la figure chinoise, plus ovale, aux traits plus secs, aux yeux plus bridés, de la figure annamite plus ronde, moins fine, aux yeux moins bridés. C'est là un détail que n'omettent jamais les acteurs ; ils savent leur physique ; ils savent également que les Annales leur font jouer des personnages chinois : ils prennent les traits qui leur apparaissent caractéristiques de la physionomie chinoise.

Supposons que l'acteur, ainsi paré, se présente devant le public, avant le début de la pièce, pour faire, par exemple, un compliment de bienvenue. Tous les spectateurs, à le voir, seront immédiatement fixés : ils sauront que l'acteur qui fait le compliment se dispose à jouer un roi dans la pièce qui va être donnée. Ce n'est que par la suite, quand l'exposition de la pièce en aura fixé le sujet, que le public identifiera ce roi, qui précédemment n'était qu'un type de roi. Les monologues de l'acteur et ses dialogues avec d'autres personnages, les accessoires divers qu'il ajoutera à sa tenue ou qu'il prendra en mains feront alors, pour les spectateurs de cet acteur, le roi *Lưu-Bị*.

Cette simplification en quatorze personnages de la société et du Panthéon annamites, laisse donc à la scène toute sa liberté de représentation. Ces quatorze types sont appelés ici traditionnels parce qu'en eux tous ils englobent toutes les possibilités de représentation scénique. Ils sont la base essentielle de l'action scénique au théâtre ; ils sont les fondements indispensables de l'illusion scénique, en ce sens qu'à première vue, les spectateurs les classent chacun dans une catégorie sociale, et en conséquence donc, chacun dans le milieu qui leur convient. La scène représente par exemple un intérieur : un roi vient s'asseoir à la table avec son sceau à la main droite. Cet intérieur devient une salle du palais royal, la salle du trône. Dans ce même intérieur au contraire, un homme de condition vile vient s'asseoir : c'est une masure.

Ainsi ces quatorze types traditionnels sont, au théâtre d'Annam, un procédé incomparablement puissant pour la simplification du décor. C'est à cause d'eux que la scène annamite comparée aux scènes de l'Occident reste toujours si vide et presque si immuable, si neutre. Ils sont les agents d'une monotonie indéniable, en particulier pour les spectateurs occidentaux qui voient les actions les plus diverses se dérouler dans un milieu qui ne flatte et n'intéresse les yeux par aucun changement.

Mais le spectateur éduqué évoque des milieux combien divers et avec quelle rapidité de succession, au gré des personnages traditionnels qui évoluent en scène ! Aucun machiniste et aucune mécanique de scène ne pourraient arriver à se faire succéder si rapidement sur le plateau des décors si nombreux et si différents. Aucun décor, si soigné ou si habile fût-il, ne saurait évoquer chez le spectateur les milieux que lui suggère automatiquement la simple apparition d'un de ces personnages traditionnels. Si l'art consistait simplement sur la scène à rendre le maximum de réalité par le minimum d'accessoires scéniques, la conception qu'a eue le théâtre annamite de ses personnages traditionnels lui donnerait une place de choix entre tous les théâtres des divers peuples du globe Si, d'autre part, la poésie consistait à suggérer le plus avec le moins, pour laisser le spectateur libre d'achever dans la plénitude de sa

satisfaction, les milieux que le poète se permet simplement d'indiquer à l'imagination de chacun, l'illusion scénique en terre d'Annam, grâce toujours à ses personnages traditionnels, serait d'une poésie puissante et belle dans la simplicité de son symbolisme.

On pourrait craindre précisément que cette extrême simplicité n'amenât de l'obscurité et du vague sur la scène. Et cela serait, effectivement, si le théâtre annamite était autre que ce qu'il est et s'il s'adressait à des spectateurs différents de son public habituel. Dans cette réalité, transportée schématiquement pour ainsi dire sur la scène, le spectateur ne comprendrait rien, si le théâtre ne s'en tenait pas le plus strictement possible à la tradition nettement saisie dans ce qu'elle a d'essentiel et de typique. D'autre part, dans cette succession quasi-mécanique de symboles froids, où rien n'est sacrifié au plaisir des yeux et à la fantaisie de l'occasion, mais où chaque détail a sa valeur dans des ensembles qu'il faut, pour les percevoir, déchiffrer comme des énigmes, le spectateur ne se reconnait point si ses instincts de race et une éducation préalable ne l'ont pas mis en possession de la tradition. Toute la vitalité du théâtre annamite en l'absence d'un intérêt de curiosité pour l'intrigue et d'un plaisir artistique pour la somptuosité des décors ou des costumes de scène, tient donc dans la tradition. Elle a permis et conditionné la création de types scéniques. L'histoire conduit le théâtre annamite à individualiser ces types. L'une et l'autre s'aident et se limitent mutuellement dans cette œuvre qui leur est indissolublement commune. Elles ne se gênent pas et ne se contredisent jamais. Grâce à la tradition tous les multiples héros des Annales se trouvent catalogués et hiérarchisés dans des catégories sociales d'une précision générale et suffisante. Mais ces Annales embrassent plusieurs dizaines de siècles, et c'est par douzaines ou centaines que les rois de l'histoire et de la légende, les princesses, les grands dignitaires, les fonctionnaires, les gens du peuple, les génies et les immortels se comptent dans chaque catégorie. Pour que tous ces rois ne se ressemblent pas, pour que la scène annamite ne paraisse pas chaque soir jouer exactement la même pièce, où se retrouveront exac-

tement les mêmes types, il est nécessaire que ces nombreux personnages se différencient entre eux dans la même catégorie.

Pour opérer cette différenciation, le théâtre annamite ne changera rien aux procédés que nous commençons maintenant à lui connaître. Rien ne sera laissé à la fantaisie de ceux qui ont mis les récits des Annales en pièces de théâtre. Rien ne sera demandé à l'initiative impossible de l'acteur. La personnalité du régisseur n'aura point à intervenir. L'histoire complètera ici l'œuvre de la tradition comme précédemment la tradition a poursuivi l'œuvre de l'histoire.

D'abord l'histoire fournit des noms différents aux personnages d'une même catégorie. En entrant en scène, le personnage prend la précaution de dire : « Je suis un tel, roi de tel état. J'habite telle ville. Et je suis aux prises avec tels événements ; je lutte contre mon ennemi un tel, que je veux terrasser ». Quelques mots suffisent à individualiser un type, et, par le type, à individualiser un milieu et à préciser une époque.

Le théâtre annamite use de ce procédé, qui est très simple évidemment, et qui lui est commun avec beaucoup d'autres théâtres. Même ce procédé a ici plus de valeur que sur des scènes où prédomine l'intérêt de curiosité. Alors qu'ailleurs, il a quelque chose de factice et est taxé de maladresse, d'inhabileté ou d'improbité littéraires, comme dans beaucoup de mauvais mélodrames de France, (l'auteur paraissant ne point se donner la peine de trouver quelque chose de plus difficile et de moins désinvolte que cette déclaration personnelle d'état-civil) en terre d'Annam, ces simples mots s'adressant à des spectateurs que ne prend pas l'intérêt de curiosité, servent à rappeler aux mémoires défaillantes, en toute brièveté, les circonstances et les gens de l'action qui va se dérouler. Ils ont une certaine valeur d'évocation.

Ils sont utiles, par exemple, quand il s'agit de personnages secondaires; ils évitent les longueurs que nécessiterait un autre procédé pour arriver à l'identification d'un personnage épisodique ; mais le théâtre annamite a senti que pour

les grands personnages de l'histoire ces quelques mots demeuraient insuffisants. Ils nomment en effet, ils individualisent, mais par l'extérieur en quelque sorte. Avec eux, l'individualisation est réduite à une sèche nomenclature. Or, il y a mieux. Les Annalistes ne manquent jamais d'indiquer certaines particularités frappantes chez les héros qu'ils racontent. A la manière d'Homère, ils ne manquent point de signaler ces particularités toutes les fois qu'ils ont à nommer le héros. Tel grand guerrier préférait se battre avec telle arme et il était toujours vainqueur. Tel philosophe se séparait rarement de son éventail qui était comme l'emblème d'une humeur essentiellement pacifique et affectueuse. Tel roi avait l'habitude de passer ses colères en frappant la table de son sceau. Tel grand guerrier était lâche quand il avait le cœur calme, et invincible quand, faisant sauter sa robe, il se montrait le torse à moitié nu. Or, ces détails, perpétuellement répétés par les Annalistes, n'ont pas manqué de frapper les lecteurs. La tradition orale les a plus particulièrement répandus avec cette facilité qu'ont les qualificatifs dits homériques à se graver dans la mémoire populaire.

Dès qu'ils sont traditionnellement connus des spectateurs, ces détails ne sauraient être négligés par le théâtre annamite. Théâtre historique, il manquerait à l'histoire en les omettant. Théâtre de tradition, il décevrait les spectateurs en leur écornant, en leur changeant l'image traditionnelle qu'ils se font du personnage. Là où l'on attendrait un individu, parfaitement individualisé, le théâtre ne donnerait qu'un type. Voilà comment la scène d'Annam est amenée à individualiser ses types par l'histoire. Mais, dans ce travail, elle n'usera pas d'un autre procédé que celui qui lui a servi à créer ses types. Elle continuera comme elle l'a fait jusqu'ici à fuir l'individualité occasionnelle, la personnalité passagère, donc sans intérêt, puisque le théâtre d'Annam paraît jusqu'ici du moins, répugner à la manifestation méticuleuse et exclusive de ce que l'Occident appelle le réalisme. Elle s'en tiendra, si je puis dire, à l'originalité d'une qualification homérique. De même en effet qu'elle n'admet pas notre réalisme occidental, elle n'admet pas davantage l'histoire pour l'histoire ; si elle recourt ici à l'histoire, ce n'est pas pour monter une « pièce historique » ; elle ne s'intéresse pas à l'histoire

anecdotique, à la manière de notre Romantisme. De même qu'Homère ajoutait le même qualificatif en toutes circonstances (même les moins topiques) à un même héros, de même la scène annamite ajoute à son type traditionnel un détail qu'il portera visible en toutes circonstances, et qui, entre tous les individus formant le type « roi » par exemple, servira à l'identifier.

Ces qualificatifs homériques consistent ici en ce qu'on pourrait appeler les accessoires. Et ils restent, par la force des choses, d'une extrême simplicité. Ainsi les Annales disent que la grande guerrière *Phàn-lê-Huê* ne se battait qu'avec deux épées courtes et effilées. Tous les lecteurs des Annales ont retenu ce détail souvent répété par les Annalistes. La scène annamite représentera donc d'abord un type de grande guerrière à laquelle, il ajoutera, comme accessoires, deux petites épées courtes et effilées. Dès que ce personnage traditionnel apparaîtra sur la scène avec ses accessoires en mains, les spectateurs reconnaîtront *Phàn-lê-Huê*, et le théâtre annamite, par un procédé d'une extrême simplicité, sans qu'il soit factice ou simpliste, aura individualisé son type, exactement comme le veut l'histoire.

Ces accessoires sont évidemment très nombreux. Ils entrent pour une bonne part dans la difficulté de la compréhension précise qu'oppose le théâtre annamite aux spectateurs qui ne sont pas bien maîtres de leurs Annales. Par contre, ils sont une occasion de plaisir délicat et paisible pour les lettrés qui trouvent au théâtre la satisfaction de jouir de leurs connaissances historiques et de la fidélité de leur mémoire.

Si, en effet, dans le choix des costumes, les directeurs ou régisseurs peuvent être gênés par des considérations qui ne relèvent pas toujours des lettres, les accessoires sont ordinairement bien peu de choses et de vil prix. L'omission en est d'autant plus regrettable quand elle a lieu ; elle montre à vif soit l'incurie des artistes qui ne prennent pas la petite peine d'être exacts là où ils peuvent si facilement l'être, soit l'indifférence du régisseur qui ne surveille pas les détails de la mise en scène, et enfin (chose plus grave encore quand l'omission est fréquente et régulière) l'ignorance même du

régisseur ; et tout cela suffit bien pour déconsidérer un théâtre aux yeux des délicats, aux yeux de la foule qui suit d'instinct ceux qu'elle sent éduqués, et comme porteurs de la tradition.

Les exemples qui précèdent suffisent à mettre en lumière le procédé essentiel de la scène annamite ; des types traditionnels étant donnés, elle les individualise par des symboles. La synthèse scénique s'opère sous l'action de deux influences qui sembleraient contraires : la tradition, qui classe les individus en un certain nombre de catégories et ne les distingue entre eux avec précision que par les caractères propres de leur catégorie respective ; l'histoire qui, dans chacune de ces catégories, donne à chaque individu un caractère propre.

Mais, pendant que la tradition nivelle les originalités personnelles en hiérarchisant les hommes, l'histoire n'identifie chacun d'eux que par un accessoire symbolique et traditionnel, de telle sorte que le personnage est nommé, sans que sa personnalité originale soit soulignée et portée en quelque façon hors de la hiérarchie par ses particularités d'exception ; il est simplement caractérisé par l'histoire dans la classe qui lui assigne la tradition. Les deux influences se complètent pour éliminer ce que nous nommons en Occident l'individualisme, au profit d'un réalisme historique et social, qui est une conception essentiellement annamite ou plus exactement caractéristique de toute la civilisation jaune, et profondément différente de l'idéal aryen ou européen.

Voilà pourquoi, dans cette étude des personnages qui peuplent la scène d'Annam, nous les avons nécessairement appelés traditionnels ; ces milliers de figures que le théâtre a empruntées aux Annalistes n'intéressent pas par elles-mêmes, mais par la tradition qu'elles présentent au spectateur. Elles ne sont que les occasions où s'expriment indissolublement et la tradition et l'histoire. Elles sont des symboles qui ne s'expliquent que par l'histoire et la tradition, et qui, sans elles, resteraient incompréhensibles. Le théâtre annamite, par les personnages qu'il met en scène, suppose une éducation préalable des spectateurs, ce qui le différencie absolument des théâtres de l'Occident.

Et parce que précisément il s'adresse à des spectateurs spécialement éduqués il se permet, dans son réalisme, des réductions et des simplifications, des synthèses qui rendent les personnages de l'histoire schématiques et symboliques.

Ainsi la scène annamite est peuplée par des personnages symboliques. Il nous reste maintenant à voir dans quel milieu évoluent ces personnages traditionnels pour nous convaincre que leur milieu est ce qu'ils sont eux-mêmes : symbolique.

CHAPITRE IV

Le symbolisme scénique

L'Annamite, allant au théâtre, sait par avance dans tous leurs détails les sujets qu'on va y représenter. Dès la plus tendre enfance, il a été nourri des récits des Annales chinoises. Les personnages qui vont évoluer dans cette action connue lui sont également connus dans tous les détails de leurs costumes : car ces costumes sont les costumes nationaux, tels que les a définis pour les cérémonies et les insignes de rang la loi annamite, loi que l'Annamite sait pour avoir assisté à des fêtes officielles et pour avoir vu ou pour voir encore des mandarins dans l'exercice de leurs fonctions. Si, en Cochinchine, les classes du mandarinat ont été abolies (et toutes les lois somptuaires en même temps) cette abolition est encore trop récente pour avoir affecté la mémoire populaire ; ce qu'il apprenait autrefois « de visu » dans la vie courante, le jeune Annamite de Cochinchine l'apprend aujourd'hui par les explications que lui donnent des parents ou des grands parents qui le conduisent dès l'enfance au théâtre. En Annam et au Tonkin, la hiérarchie mandarinale subsistant encore intacte, l'éducation visuelle du jeune Annamite se fait encore comme autrefois en dehors du théâtre. Ce n'est donc pas la curiosité de l'action ou de la mise en scène qui attire l'Annamite au théâtre.

Pénétré lui même de ces idées-là, l'auteur d'une pièce du répertoire se garde-t-il bien de changer quoi que ce soit au récit des Annales qu'il se contente de dialoguer et d'orchestrer le plus fidèlement possible. S'il se laissait aller à faire preuve d'imagination dans l'action, il dérouterait ses spectateurs. S'il voulait, sur la scène, évoquer les

milieux où évoluent ses personnages, il risquerait de heurter ses mêmes spectateurs dans l'image de ces milieux qu'ils portent habituellement en eux.

Enfin, le théâtre annamite, comme on l'a vu au chapitre I, est rudimentaire au point de vue du machinisme scénique. Les Annales chinoises qui servent de canevas aux pièces, suivant l'ordre chronologique, passent indifféremment d'un milieu à un autre, et si l'appareil scénique devait suivre leur fantaisie, aucun mécanisme, si ingénieux fût-il, ne pourrait réaliser la succession instantanée de milieux si divers.

D'où la nécessité pour le théâtre d'Annam de l'illusion scénique réduite à de commodes conventions. De même qu'elle ne donne que des personnages traditionnels, de même la scène fera évoluer ces personnages dans un milieu schématique qui suffira à la médiocre imagination représentative des hommes d'Annam (cf. Giran, magie et religion, pages 8 et 9).

La scène immuable, telle qu'elle a été décrite au chapitre I, est un milieu conventionnel et neutre, où les personnages évoluent hors de l'espace et hors du temps, toutes les fois que l'action n'a pas besoin d'être précisée. Ce milieu conventionnel comprend essentiellement un espace vide sur le devant, délimité à droite et à gauche par une balustrade ; en arrière des tentures couvrent la cloison qui la séparent de la chambre des acteurs : des rideaux ornent les deux portes qui donnent accès de la scène dans cette chambre. En haut, vers le plafond, l'autel de la déesse *Cửu thiên huyền nữ*, repose sur une espèce d'alcôve qui renferme deux chaises ; devant les chaises, une table.

Ce milieu conventionnel sert indistinctement le même pour toutes les pièces du répertoire théâtral. Il est calculé de telle sorte qu'il comporte, dans sa simplicité, tous les éléments essentiels qui conviennent aux divers milieux où peut se dérouler une action.

1° Dans le fond, le renfoncement, la table et les chaises suffisent à donner l'illusion d'un intérieur avec son aspect ordinaire ; meubles et autel des ancêtres, palais ou maison ordinaire et l'espace vide sur le devant de la scène

s'incorpore alors à l'intérieur ; c'est l'espace libre qui précède le trône dans la salle du palais royal, ou bien c'est l'espace vide entre les meubles dans une salle quelconque.

2° Devant l'autel de la famille, ce même espace vide devenant le milieu essentiel de l'action, la table, les chaises, l'autel, sont censés disparaître ; ils sont tellement habituels pour les regards du spectateur que celui-ci ayant son attention plus particulièrement attirée sur le devant de la scène, peut oublier ce décor momentanément. Alors, le devant de la scène représentera les grands horizons libres, la campagne, la forêt, le fleuve, la mer.

Mais ce milieu conventionnel n'est pas toujours aussi nettement précisé. Il est « neutre » parce qu'il a la faculté d'agrandir ou de restreindre ses dimensions. Il est, pour ainsi dire, hors des lois qui régissent l'espace. Voici, par exemple, une scène qui se rencontre assez fréquemment : un roi est dans la salle de son conseil ; il discute avec les grands mandarins sur l'opportunité d'une guerre avec un roi du voisinage.

Le roi est assis dans l'alcôve qui représente le dais du trône. Par ordre hiérarchique, sur des escabeaux et en demi-cercle autour de la table, les grands mandarins sont assis. En haut l'autel de la déesse. Le roi porte en main le sceau royal, et il a devant lui un pinceau, un encrier et des feuilles roulées pour y mettre sa signature et son sceau. Cette scène se passe bien dans une maison. Cette maison est un palais puisqu'elle est la demeure d'un roi ; ce n'est pas un appartement indifférent du palais royal : c'est la salle de son conseil.

Mais, à quelques pas de là, une autre scène se déroule. Un grand mandarin, évincé du conseil, est assis sur une natte avec un sorcier qu'il consulte. Les deux personnages sont assis sous des bouquets de feuillages attachés à des bâtons de deux mètres de haut. Le sorcier conseille au grand mandarin déçu de fuir à la cour du roi voisin qui va être contraint à la guerre, et là, il pourra se venger de son roi en le desservant. C'est un complot tenu au milieu de la forêt impénétrable.

Sur la même scène, en même temps, deux épisodes se passent l'un dans un palais, l'autre dans une forêt.

La scène ne se soucie donc pas de l'espace. Disons en passant que, pour ne pas embrouiller le spectateur, les deux groupes de personnages parlent alternativement ; quand l'un parle, l'autre groupe reste immobile, dans des poses hiératiques comme si, par leur immobilité même et leur expression sans vie, les acteurs essayaient de s'arracher à l'attention du spectateur pour se confondre avec les choses du milieu. Même, il est à remarquer qu'un acteur qui entre souvent en scène un éventail à la main, ne s'évente pas en ces instants-là et se garde, autant que possible, d'éternuer, tousser et cracher, renifler, choses dont pourtant il ne se prive pas dans le cours ordinaire de la représentation.

Ce milieu conventionnel est également hors du temps. Sur cette même scène se suivent immédiatement des actions qui, dans le temps, se trouvent normalement espacées de plusieurs heures, de plusieurs jours, de plusieurs mois et même historiquement de plusieurs années.

Voici en effet, un thème qui est courant sur la scène annamite. Un jeune campagnard (18 à 20 ans) fait ses adieux à sa vieille mère pour aller passer ses examens. La vieille mère reste en scène pour se lamenter. Elle se lamente de plus en plus dans sa solitude et finit par mourir. Entre le moment où elle s'est séparée de son fils et celui-ci où elle meurt, elle n'a pas quitté la scène. Des serviteurs font disparaître le cadavre. Et le fils apparaît, ses examens passés, devant le roi qui, entouré de ses conseillers, le charge d'une importante fonction dans l'Etat. Plusieurs années sont passées entre le moment où le jeune homme quittait sa mère et celui où l'homme fait arrive à une haute dignité dans l'Empire. Pour réaliser cet espace de temps, il suffit à la scène annamite d'un changement de costume; le jeune homme était parti costumé en campagnard ; on le retrouve avec un costume de cérémonies attribué aux grands de l'Empire. Implicitement le spectateur comprend non seulement que le jeune homme a mis le temps normal pour passer ses examens, mais encore, qu'il a été reçu très brillamment puisque le roi récompense son rare mérite. Ainsi suffit pour

marquer la marche du temps un simple changement de costume. Toute explication dans la bouche des personnages serait en conséquence oiseuse.

Cette particularité est moins étrange, à nos yeux tout au moins, que la précédente, car c'est un peu le propre du théâtre de toutes les races de jouer avec le temps ; c'est même une nécessité théâtrale. Faut-il en effet, représenter la vie d'un personnage depuis sa toute première enfance à son extrême vieillesse? En quelques heures, il doit avoir parcouru un bon nombre de lustres. Chaque scène de la pièce sera comme sa photographie à un moment donné. On choisira les moments les plus intéressants. Il peut donc se faire qu'entre deux moments choisis, l'espace de temps soit considérable. Entre l'instant où un personnage sort de scène, enfant, pour y rentrer immédiatement jeune homme (substitution dans la chambre des acteurs de l'acteur à l'enfant), de nombreuses années s'écoulent. Le théâtre annamite n'hésite pas devant ces sauts du temps. Le spectateur ne subit aucun malaise. Cette rapidité vertigineuse est admise au théâtre. L'acteur même n'y prend pas garde. L'enfant sort à peine par la porte de gauche qu'il entre quelquefois par la porte de droite, devenu jeune homme. Le temps ne compte pas au théâtre.

La scène y est donc bien un milieu conventionnel et neutre où les personnages évoluent hors de l'espace et hors du temps, toutes les fois que l'action n'a pas besoin d'être précisée. Mais, dès qu'elle a besoin d'être précisée, le théâtre annamite use, pour le faire, de procédés dont on appréciera la simplicité et la finesse dans les analyses qui suivent.

La salle commune. - Un brave campagnard (cf. *Lương-Huỳnh*) un peu sourd mais très riche, achève dans sa maison, la soirée, en causant avec sa femme, un peu jeune, et jolie. Le décor est celui d'un intérieur : l'autel au fond, la table et les chaises, et la natte par devant.

Vient l'heure de se coucher. Le campagnard rassemble quatre chaises et les met siège à siège, de façon à former un lit de camp de dimension moyenne. Il s'étend sur les chaises, sa femme vient s'étendre à ses côtés, après avoir

fait le tour de la maison en fermant avec précaution toutes les ouvertures : vers la porte, elle fait le signe d'assurer, tout vers le haut, une targette. Elle fait le signe de tirer, en face, le battant de la fenêtre et elle fait le signe d'y assujettir les crochets de fermeture. Puis elle éteint la lampe sur la table ; les époux se couchent côte à côte et se tournent le dos pour s'endormir égoïstement.

Voilà que deux voleurs surviennent. Ils essaient silencieusement d'ouvrir la porte ; elle est solidement close.

En désespoir de cause, l'un des deux prend son couteau, le large couteau d'Annam qui tient de la serpe autant que du couteau, et il fait le signe d'attaquer en silence, près de la porte, une cloison imaginaire en torchis. Il dessine un carré avec la pointe du couteau, un carré de la grosseur d'un homme ; puis, à petits coups, il commence à déblayer l'intérieur du carré tracé, faisant très exactement le geste de saisir les débris, avant qu'ils ne tombent à terre, et de les serrer dans ses bras, pour éviter les bruits de toute chute ; enfin, il les tend à son complice, qui les dépose un peu à l'écart, à terre, avec d'infinies précautions. Par l'ouverture qu'il a pratiquée il s'introduit dans la salle ; pendant que l'autre veille à toute surprise, il fouille à droite et à gauche et arrive par hasard, sur le lit de camp où reposent les époux, et où, de la main, par mégarde, il touche le vieux campagnard à plusieurs reprises sur la tête, sur la poitrine et sur le ventre.

Celui-ci, concluant à une fantaisie amoureuse de son épouse, se débarrasse sournoisement de sa robe (*cái áo*) et de son pantalon (*cái quần*). Il s'avance vers elle tout énamouré, quand le voleur, ayant soudain découvert le pécule que l'épouse tenait caché sous un coussin, près de sa tête, s'en empare avec violence et fracas, en s'enfuyant pendant que la femme en colère fait remarquer à son mari qu'il songe à batifoler quand un voleur vient de leur enlever toute leur petite fortune. Les deux époux poursuivent, en se disputant, les voleurs qui ont troublé leur sommeil nocturne.

Reprenons cette scène et suivons-en pas à pas le symbolisme.

La scène représente la chambre à coucher du pauvre ; le campagnard se dit riche, mais il ignore encore le luxe ; il est lourdaud et benêt (*nhà quê*). Cette chambre à coucher, c'est la salle commune, tout simplement, avec son autel des ancêtres dans le fond, sa table et ses chaises devant l'autel.

Cette salle commune est pauvre, malgré l'argent que possède le campagnard, puisqu'il n'y a même pas un lit de camp, et puisque le campagnard est, chaque soir, obligé de se le fabriquer avec des chaises. Mais le fait même de réunir quelques chaises pour en faire un lit de camp sur lequel on dormira, transforme cette unique salle des maisons pauvres d'Annam en chambre à coucher. Quant au campagnard, il est inutile d'en parler. C'est une figure traditionnelle qui a été présentée au chapitre III. On ne saurait s'y tromper.

Celui-ci cependant a une particularité : il est sourd. Comment fait-il pour paraître sourd ? D'abord il ne sait pas parler : il ne sait que crier comme si on ne devait l'entendre que dans la mesure où il s'entend lui-même. En outre, les gens de son entourage crient aussi fort que lui pour s'en faire entendre. Enfin, il a besoin de regarder les gens qui lui parlent, de tendre vers eux son oreille et d'augmenter de la main en cornet, la surface réceptrice des sons du pavillon. Inversement, sa femme a pris l'habitude de se pencher vers lui et de lui hurler dans le tuyau de l'oreille la confidence qu'elle a à lui faire. Tel est le symbolisme de la surdité.

Le coucher est symbolisé par l'homme qui, rassemblant les quatre chaises, prépare le lit ; par la femme qui s'assure que la maison est parfaitement close (le geste de pousser la targette de la porte).

Remarquons qu'il n'y a pas de décor figurant une porte. A la rigueur, elle pourrait aller vers une porte donnant sur la chambre des acteurs. Mais elle n'y va pas parce que ces portes sont trop loin du lit de camp où se concentre l'intérêt. Ces portes-là appartiennent d'ailleurs au milieu neutre pour les entrées et les sorties. Elles ne serviront jamais dans l'action. Mais la campagnarde lève ses bras dans le vide et à la hauteur du visage. De la main droite,

elle fait le geste de pousser une porte ; des paumes de ses mains, elle assujettit bien la porte; puis, de la main droite, elle pousse la targette qui, à la mode annamite, se trouve toujours très haute sur la porte, hors de la portée capricieuse des enfants. De même, elle tire à elle l'unique volet de la fenêtre ; cette fenêtre a deux crochets qu'elle empoigne tour à tour et met en place. Tout est clos. L'époux s'apprête à s'allonger sur le lit de camp improvisé et choisit son traversin. La campagnarde souffle le quinquet sans avoir baissé la mèche au préalable, selon l'habitude annamite. Elle prend place à côté de son mari, après avoir glissé, dans la nuit enfin tutélaire et d'un silence confiant, ses bijoux, la richesse de la maison, sous l'oreiller où elle va poser sa tête. Tel est le coucher à la campagne, dans une maison pauvre.

Le symbolisme de l'effraction pour vol est caractéristique. Le voleur vient vers cette porte qu'on a symboliquement fermée par le geste et qui est inexistante. Il fait effort dans le vide : c'est qu'il essaie de vaincre la résistance de la porte. Mais n'est-ce pas un simple visiteur ? Non, il a la mise d'un campagnard, mais combien plus sordide ! Et puis sa petite figure intelligente à côté de la face placide du sourd qui dort en paix. Ce voleur est un personnage traditionnel et il est reconnaissable entre mille campagnards. L'effraction, telle que la pratique notre voleur, est expliquée tout au long dans les contes annamites ou dans les Annales chinoises. Aujourd'hui encore, qu'on prenne un journal indochinois et qu'on consulte le « coin des voleurs » : la façon de procéder pour percer les cloisons en torchis reste la même. Le silence nécessaire au voleur pour l'accomplissement de son œuvre est marqué par les précautions qu'il prend pour empêcher les matériaux qu'il arrache, de tomber à terre et d'éveiller les dormeurs ou de donner l'alarme à l'entour.

Puis, c'est l'exploration, à tâtons, d'une pièce inconnue, dans les ténèbres.

La représentation du geste anxieux est faite par l'autre voleur qui tend l'oreille, angoissé aux bruits de l'extérieur, attentif aux bruits de l'intérieur.

Inutile ici d'indiquer la signalisation du sommeil réalisée par deux corps abandonnés, dos à dos, avec l'expression béate des visages. Les désirs amoureux du vieux campagnard sont rendus par sa hâte un peu fébrile et maladroite à se séparer des vêtements qui le gêneront. Ajoutons ici que, s'il apparaît le torse nu (ce qui est très courant chez les Annamites du peuple) il garde un caleçon plus petit que le pantalon qui lui descend à peine aux genoux et qu'il s'apprête à dénouer encore quand l'épouse éveillée en sursaut constate avec fureur le vol dont elle est la victime et les intentions inopportunes de son mari.

Enfin, c'est la recherche du voleur dans la nuit : la lampe est rallumée avec maladresse ; va-et-vient affolé dans la salle ; injures à l'égard du mari qui, tout penaud, ne comprend encore rien au drame qui vient de se passer. Et la jeune femme, la lampe à la main, peureuse dès lors, s'avance vers la porte, l'ouvre, élève la lampe à bout de bras, et la main sur le yeux, dans un silence désespéré, elle scrute au plus loin, tant qu'elle peut, tout autour des ténèbres traitresses de la nuit baignant la campagne.

Symbolisme des choses et symbolisme des gestes s'unissent ici indissolublement pour donner à l'aide d'éléments très simples et d'un symbole transparent et accessible à tous, l'idée d'un vol avec effraction, dans une maison de campagnard, pendant la nuit. Quelle est la part approximative des deux symbolismes? Les choses apportent la notion d'intérieur ; le costume traditionnel des personnages, la notion qu'il s'gît de gens du peuple et de gens de la campagne ; les gestes précisent la surdité du bonhomme, la nuit, le silence, le vol, la peur finale.

La chambre à coucher. — Quand il s'agit de gens de condition, le même symbolisme exactement qui a traduit une chambre à coucher de paysan, ne peut servir, sans fausser la vérité. Or, il est à remarquer que, dans ses symboles, le théâtre annamite, synthétise le plus qu'il peut, de façon à diminuer le nombre des symboles Mais il conserve avec une scrupuleuse fidélité le détail caractéristisque qui, omis, fausserait la vision des choses. Pour

changer cet intérieur de campagnard en maison cossue, il suffira de peu de chose, mais cela même et précisément, il ne saurait l'omettre.

Un grand guerrier (cf. *Thuyết-Dương*) s'est fait beaucoup d'ennemis. Obligé de fuir pour mettre en lieu sûr sa femme enceinte, il est traqué par eux. Prise par les douleurs de l'enfantement en pleine forêt, l'épouse ne peut plus suivre le grand guerrier qui, sentant les ennemis approcher, se désespère.

Mais un bon Génie protège le grand guerrier qui aperçoit tout à coup à travers les arbres une somptueuse demeure. Il y conduit sa femme avec précaution. Ils entrent. Ils sont reçus par un hôte charmant qui paraît être petit mandarin de la contrée. Pendant que les hommes causent dans la salle commune, l'épouse du grand guerrier accouche dans la chambre de coucher.

Nous nous représentons l'état ordinaire de la scène : un lieu neutre. La table, qui se trouve, d'ordinaire, exactement en dessous de l'autel de la déesse *Cửu thiên huyền nữ* a été tirée pour la circonstance en avant et vers la droite pour dégager la vue de la chambre à coucher.

Les deux hommes, un petit mandarin et un grand guerrier, (cf. chapitre III) sont assis sur des escabeaux devant la table. Une table et des escabeaux forment le mobilier d'un salle suffisant à la représenter.

Cette salle est la salle commune parce qu'il y a sur la table un plateau avec des bols, des verres, des carafes (le tout en bois et minuscule, tout juste assez grand pour que le spectateur se rende compte de la nature des objets). C'est la salle commune pendant un repas, car les deux personnages mangent. Ils ont les gestes de personnes à table. C'est un repas du soir, à cause de la lampe qui trône sur la table.

Il n'y a aucune ligne de démarcation entre cette salle et la chambre à coucher. Mais ici, il n'y a pas de lampe : chambre sombre. Sur un grand coffre rectangulaire qui a été poussé de la chambre des acteurs par deux hommes pour remplacer les chaises, repose la femme en couches.

Ce renforcement sous l'autel de la déesse *Cửu thiên huyền nử* est bien une alcôve : des rideaux tombent d'en haut, serrés en bas par une brassière. La femme tour à tour, dort et gémit. Une servante et l'épouse du mandarin, (servante et femme de condition honorable, cf. chapitre III) l'assistent. L'épouse du mandarin, assise à son chevet, lui tient une main et semble partager sa souffrance. La servante s'affaire aux pieds de la patiente.

Précisément au moment où les deux hommes se taisent comme absorbés par leurs pensées (ils viennent de se faire leurs confidences) un grand cri, à la fois de douleur et d'effroi, un cri tragique, qui vous bouleverse d'émoi vrai, vous, simple spectateur. La servante s'affole. L'épouse du mandarin s'approche de toute sa sympathie vers l'épouse douloureuse du grand guerrier qui s'agite convulsivement. Les deux hommes ne bronchent pas, comme si, absorbés dans leurs méditations, ils n'avaient pas entendu.

La servante dépose entre les jambes de la misérable parturiante une poupée qui semble rouge. C'est *Ông Lang*, le « *Ông Tổ* » qu'on lui a passé de la chambre des acteurs et qui est toujours heureux de jouer le rôle d'un nouveau-né. L'épouse du mandarin vient avec respect rendre compte de l'accouchement heureux, dans la salle commune. Le mandarin prend la lampe en main et précède son hôte vers la chambre, où sur le lit, l'enfant entre ses bras et enveloppé de langes blanches, la mère repose, rassérénée.

Les deux hommes jettent un coup d'œil muet et long vers le lit et se retirent, pendant que l'accouchée s'endort, la femme du mandarin sympathique à ses côtés. La servante s'est retirée avec les hommes. C'est à dessein que cette scène un peu compliquée a été choisie. Le répertoire annamite offre des scènes plus simples qui se passent dans une chambre à coucher de bonne maison. J'ai donné la préférence à celle-ci, parce que, sous sa complexité apparente, elle est très simple. En quoi consiste une chambre à coucher luxueuse, ou si l'on préfère une chambre à coucher de bonne maison ? Un lourd coffre annamite (de dimensions 1 m. 50 × 0 m. 80 × 0 m. 70) et des rideaux bariolés qui pendent retenus dans le bas par une brassière. Le

symbolisme des choses est réduit à sa plus simple expression. Il apparaît plus simple au théâtre annamite de représenter un intérieur cossu qu'un intérieur de campagnards.

Mais ce serait une erreur de le croire. Quand le symbolisme des choses entrera seul en jeu, il sera bien plus fourni pour représenter une chambre à coucher de mandarin. Ici, le symbolisme des gestes rendrait presque inutile une profusion de détails. Du moment que, par les costumes des personnages, on sait que l'intérieur est riche, l'accouchement ne peut se faire que dans une chambre cossue. Il suffit donc de donner la notion de chambre à coucher, avec un lit et des rideaux, pour que la notion de richesse et de confortable s'y ajoute, sans y être représentée par rien. Quant à l'accouchement lui-même, il suffira de dire que, dédaignant les détails oiseux, le théâtre annamite s'en tient à trois points caractéristiques : le cri, l'enfant rouge, l'enfant dans ses langes et, en plus, la sympathie vivante d'une étrangère envers l'accouchée, sentiment qui est commun à toutes les femmes, comme s'il était la perception confuse d'une commune misère créant un vague besoin de solidarité. Il nous faudra toutefois revenir sur la réalisation de cette scène dans le chapitre V. Constatons donc simplement que les deux symboles des choses et des gestes ne s'excluent pas ; au contraire dans cette représentation d'une chambre à coucher mandarinale, le symbolisme des choses est réduit à sa plus simple expression ; les costumes et les gestes font tout le reste.

L'auberge. — Les deux représentations diffèrent à peine. La scène précédente a déjà donné l'idée d'une salle à manger.

Il ne s'agit pas ici d'une salle à manger de mandarin. Le théâtre a voulu montrer que le grand guerrier se sustente avec son hôte pendant que l'épouse est dans ses douleurs. Les costumes seuls indiquent que la salle à manger est cossue. Si deux paysans se trouvaient attablés là, aux lieu et place des deux mandarins, ce serait la salle commune d'une maison paysanne où l'on est en train de manger. Le

plateau avec ses bols, ses verres et ses carafes, suffit, joint aux gestes des personnages à évoquer l'idée de repas. Les tables et les escabeaux indiquent l'intérieur d'une maison ; quand la servante viendra enlever le plateau, la salle à manger se transformera en salle commune. L'évocation de l'auberge est à peine plus complexe. Les mêmes symboles vont servir. Mais alors qu'ils n'ont eu plus haut qu'une valeur occasionnelle (comme ces détails l'ont d'ailleurs dans une maison ordinaire : après que le visiteur a bien bu et mangé, on fait disparaître le plateau), ici, ces détails prennent une valeur typique.

Un grand guerrier (cf. *Tống Địch-Thanh Bạch Hạc*), en difficultés avec son roi, envoie son fidèle ami en émissaire, porteur d'une lettre vers un roi du voisinage. L'émissaire, grand mandarin militaire (cf. chapitre III), est fatigué de la route. Apercevant une auberge, il veut s'y arrêter pour se sustenter. Il entre donc, en sautant, un seuil imaginaire ; car la maison annamite, probablement pour se garer de l'intrusion des poules, des canards et des cochons, a l'habitude de planter en travers du seuil une planche d'environ 0 m 40 de large, il faut donc sauter pour entrer dans une maison annamite. L'émissaire saute pour entrer dans l'auberge.

Tout en conversant avec l'aubergiste, un campagnard bon à tout faire (cf. chapitre III), il se sert. L'aubergiste lui fait la politesse traditionnelle et pour le bien traiter, boit avec lui force rasades.

L'auberge, c'est un intérieur (précédemment décrit) : notons que le plateau était sur la table avant l'entrée de l'émissaire. Cet intérieur est celui où l'on boit et mange habituellement. La face pateline du tenancier suffit même à indiquer que c'est une auberge borgne, un coupe-gorge. L'émissaire exténué de fatigue (gestes de lassitude) et excité par l'amabilité importune de l'aubergiste, boit et boit plus que de raison. Maintenant le voilà ivre. C'est précisément ce que voulait l'aubergiste ; car un ennemi du grand guerrier avait payé l'aubergiste pour qu'il fît disparaître l'émissaire et l'empêchât ainsi d'accomplir sa mission.

Or l'émissaire est ivre-mort ; il est sur sa chaise, le corps affaissé sur lui-même, les yeux clos, essayant désespérément de les ouvrir encore, la tête incapable de garder l'équilibre et dodelinant entre les deux épaules. Il appuie le coude sur la table, et la tête se penche insensiblement pour s'y reposer. Mais, en penchant le buste, il laisse voir à sa ceinture la lettre que lui a confiée le grand guerrier son ami. L'aubergiste va ravir la lettre, mais il se ravise ; à l'aide de cordes, il attache solidement l'émissaire ivre sur sa chaise.

Il le tuerait bien tout de suite. Il fait même le geste. Mais c'est un homme de la lie du peuple ; il veut que ce mandarin sache qui le tue et pourquoi on le tue. C'est comme un honneur pour lui de tuer un si haut fonctionnaire. Croyant tenir son hôte à sa disposition, l'aubergiste prend toutes les peines du monde pour l'éveiller. Or, l'émissaire s'éveille, s'étonne, demande des explications, comprend, et, quand l'aubergiste s'apprête à le saigner pour ravir enfin la lettre, il réussit à se débarrasser de ses liens et il s'envole devant les yeux ahuris de l'aubergiste, qui ignorait que l'émissaire avait la faculté de voler.

Cette scène a été choisie à cause de son réalisme même d'auberge coupe-gorge.

Le symbolisme des choses est simplifié ; le seuil indique une maison très ordinaire à la campagne, le plateau de victuailles en permanence sur la table évoque une salle où l'on mange perpétuellement et à l'occasion, une salle d'auberge. Les choses n'apprennent rien d'autre.

Les costumes donnent comme aubergiste un campagnard rusé, sans scrupules, prêt à toutes les besognes et à toutes les corvées, à tous les crimes, par amour de l'argent. Les Annalistes considèrent comme le propre des aubergistes ou des tenanciers de maisons borgnes d'être de la canaille et des canailles. Donc, un paysan agissant en maître dans une auberge? Le bonhomme est aussitôt qualifié par le spectateur et évalué à son juste prix. Notons que le spectateur sait que cet aubergiste veut la mort de l'émissaire. Il le sait, d'abord parce qu'il connaît d'avance tous les détails de la pièce qu'on lui joue, et ensuite parce que l'ennemi qui a payé le guet-apens de l'aubergiste vient à peine de

sortir quand entre à son tour l'émissaire. Toute la bonhomie et la prévenance obséquieuse de l'aubergiste envers son nouvel hôte renforcent, chez le spectateur, la conviction que cet individu est de sac et de corde. L'émissaire mange goulûment, comme les gens qui ont fourni une longue course, l'estomac creux ; il est jovial parce qu'il trouve à qui parler. Mais aussitôt la fatigue le reprend plus lourde ; il s'étire pour la chasser. Il n'achève plus ses phrases ; une torpeur le saisit. Il réagit en buvant à l'invite de l'aubergiste. Et c'est la beuverie dans un cabaret sordide. Puis, c'est le sommeil exténué.

Ici, les gestes de l'aubergiste changent ; ce n'est plus l'hôte empressé et avenant. C'est le bandit aux yeux louches : grands gestes de colère, de haine, de menace vers la victime endormie. Souci de la conservation : il ne prend pas la lettre (deux baguettes enroulées d'une étoffe rouge), car si le grand guerrier venait à s'éveiller, il ne lui pardonnerait pas. Sa ruse : il attache avec force précautions sa victime et il vérifie la solidité des liens. Alors, lâcheté : il rugit. Devant l'émissaire qui s'éveille impuissant, il vomit des injures et des insultes. Il veut s'emparer de la lettre et s'avance, le couteau du crime en main. Comme, grâce aux seuls gestes de l'aubergiste, la pièce où se déroule le drame a changé d'allure ! Ça été la table hospitalière et reposante sur le bord de la route, après une longue fatigue de marche. C'est maintenant le coupe-gorge, un antre de brigands. Comment le théâtre a-t-il procédé au changement de l'illusion scénique ? Par les simples gestes de personnages catalogués.

La scène s'achève en féerie. Quels préparatifs et quels accessoires ne faudrait-il pas sur une scène occidentale ? Un domestique du théâtre s'approche de l'émissaire, qui, ayant rejeté ses liens, s'est mis debout. Il a en main deux ailes en papier blanc renforcé d'une armature en bambou. Pendant que l'émissaire fait un discours hautain de reproches à l'aubergiste atterré et aveuli, prêt à offrir une rançon pour sa vie, le domestique fixe les deux ailes au niveau des épaules de l'émissaire.

Il continue sa fonction en dégageant la scène de tous les escabeaux qui l'encombrent. Alors l'émissaire se met à parader, allant et venant comme s'il se préparait à prendre son vol ; il tourne sur lui-même à plusieurs reprises ; il tourne en courant autour de la scène, et finalement, il disparaît par la porte de gauche, dans la chambre des acteurs.

Pour symboliser le vol, il suffit de deux ailes apportées par un domestique, ostensiblement, et de quelques pirouettes. Mais quand l'homme ailé s'élance dans les airs, que devient l'auberge du mauvais accueil ? Elle est sortie du champ de l'attention, chez les spectateurs, au moment précis où les ailes ont apparu sur la scène dans les bras du domestique. Cette observation complète ainsi ce qui a été dit précédemment : milieu essentiellement neutre, la scène est multiforme. Il suffit d'un simple accessoire introduit, deux ailes, pour faire oublier l'auberge.

La pagode. — Terminons cette revue « des intérieurs » sur la scène par le symbolisme de la représentation d'une pagode. On saisira sur le vif le procédé qui permet au théâtre annamite d'individualiser toutes sortes d'intérieurs.

Un grand guerrier (cf. *Điều-phi-Phụng*, *Tam-quốc*), est poursuivi en rase campagne par la foule de ses ennemis. Il tourne avec précipitation autour d'une grande natte, étendue sur les planches. Pendant ce simulacre de fuite éperdue, deux servants placent placidement deux chaises en bois aux deux côtés de la table. Ils placent une autre grande chaise sur le milieu de la table. Sur cette chaise, ils hissent un escabeau. Puis, devant les pieds de la chaise sur la table, ils dressent une tablette où se trouvent inscrits en caractères dorés sur fond rouge, le nom et le rang du Génie *Quang-Công*. De chaque côté de la tablette ils disposent des bâtonnets d'encens allumés, piqués dans deux petits bols de sable. Le grand guerrier qui fuit toujours, avec force gestes, tantôt d'effroi, tantôt de sublime résistance, sort par la porte de gauche, en se disant de plus en plus pressé par ses ennemis, qui demeurent cependant invisibles. Comme il sort, entre

par la droite le Génie *Quang-Công* (cf. chapitre III). Il explique qu'il est le Génie de cette pagode, et lentement, il prend place en montant avec précaution d'abord sur une des chaises, puis sur la table, puis sur l'autre chaise, et il s'assoit sur l'escabeau où il prend une pose hiératique. Il a un serviteur qui s'assoit sur une chaise à côté de la table et qui est invisible, symboliquement, parce qu'il porte un masque noirâtre qui lui cache le visage. Il a son attribut de gardien du génie : une grande lance à la main droite.

Le grand guerrier dans sa fuite arrive enfin par la gauche à la pagode. Il s'avance vers la natte, jetant un regard en arrière pour voir si ses ennemis ne sont pas à ses talons. Il est satisfait, car il a réussi à les distancer. Il cherche la porte de la pagode. La voilà. Il en passe le seuil invisible, mais qu'il a créé symboliquement sur la scène en sautant. Il regarde et aperçoit la statue du Génie. Il le reconnait et fait les grandes prosternations rituelles. Puis il lui conte ses aventures. Il l'assure de la grande piété qu'il lui a toujours manifestée et il lui demande de le rendre méconnaissable, pour qu'il échappe à ses cruels ennemis. Que le pouvoir merveilleux du Génie opère et qu'il lui donne une grande barbe, semblable à celle que le Génie a lui-même. Enfin, harassé de fatigue, le grand guerrier s'endort sur la natte, devant l'autel et sous la protection du Génie. Or, pendant ce sommeil, le serviteur du Génie s'entretient longuement avec son maître, qui lui ordonne finalement de lui arracher sa grande barbe et d'en doter le pieux guerrier. Le serviteur va alternativement du Génie sur l'autel au guerrier endormi sur la natte. A sept ou huit reprises, il arrache des poignées de poils de la barbe du Génie et les fixe immédiatement sur les joues du guerrier. Sa besogne achevée, il reprend sa place près de l'autel. En s'éveillant, au matin le grand guerrier constate le changement merveilleux survenu dans sa physionomie. Il fait de nouvelles prosternations et, rassuré sur son sort, il reprend sa route en sortant par la gauche. Les servants tirent la natte vers la balustrade pendant que le Génie et son serviteur s'entretiennent de la bonne action qu'ils viennent de faire. Ils s'en

vont à leur tour. Les servants démolissent l'échafaudage qui servait d'autel, emportent la tablette et les baguettes d'encens pendant que, revenu par la droite, le grand guerrier marche paisiblement autour de la natte, dans la campagne.

Quels symboles nouveaux viennent s'ajouter à la conception fondamentale d'un intérieur ? La table s'exhausse pour représenter le ciel où trônera le Génie tutélaire qui a à sa disposition son serviteur invisible pour communiquer avec les vivants sur la terre. La pagode est symbolisée par le seuil à sauter et l'autel de la pagode dédiée au Génie, par la tablette et les baguettes d'encens, par les prosternations du guerrier et par la prière qu'il adresse à son protecteur. Le serviteur du Génie, invisible, grâce à son masque noirâtre, va et vient du ciel sur la terre en utilisant l'échafaudage improvisé. Il dialogue avec son maître dans le ciel. Tous les autres gestes symboliques au cours de la scène se passent de commentaire.

Il reste le symbole de la campagne nue.

Il est très simple, une natte autour de laquelle on court ou on marche, selon qu'on fuit ou qu'on voyage. La natte et le mouvement circulaire d'un personnage suffisent à indiquer avec exactitude que c'est une vaste étendue où, malgré la rapidité de la course ou la longueur de la marche, on paraît ne pas avancer, tant le chemin parcouru semble peu de chose à côté de la distance qui est encore à parcourir. Ces quelques exemples montrent qu'une fois clairement précisé le symbole initial d'un intérieur, le théâtre annamite peut rendre toutes les scènes d'intérieurs voulues par les Annalistes soit par l'adjonction d'un symbole nouveau, caractéristique traditionnellement du lieu à évoquer (un plateau de victuailles, une tablette et des baguettes d'encens), soit par les costumes et les simples gestes des personnages en scène, gestes qu'on pourrait appeler sociaux ou habituels (le campagnard, l'aubergiste, le mandarin ou le coucher, le vol, l'ardeur conjugale, le sommeil, le réveil, la fatigue, l'ivresse, la prière).

La campagne : une montagne en forêt. — La plaine nue a été représentée dans la scène précédente. Il reste à

préciser l'autre aspect de la campagne, la montagne et la forêt.

Le grand guerrier (cf. *Ngủ-Thiệu*) était cerné par ses ennemis. Il a réussi à leur échapper, avec sa femme qui, accouchant dans une maison sur la route, est morte en donnant la vie à un petit être. Après avoir enterré son épouse, le grand guerrier s'en va à travers la campagne, portant l'enfant dans ses bras. Il va longtemps, chantant les soucis de son cœur. Voilà qu'il arrive au pied d'une montagne boisée, représentée, au milieu de la scène, par une table rectangulaire avec deux chaises en bois, placées aux petits côtés. Aux quatre coins de la table sont accroupis quatre enfants tenant en main chacun une gaule d'environ deux mètres, au bout de laquelle est attaché un grand bouquet de feuillage. Découragé par la hauteur de la montagne qu'il considère avec mélancolie, le grand guerrier dépose l'enfant au pied d'un arbre et s'endort auprès de lui. Or, l'épouse morte apparaît. Toute de noir vêtue, un bandeau blanc au front, elle tient dans sa main droite un petit flambeau de résine, car c'est la nuit. Elle contemple le sommeil de ceux qu'elle aime et qu'elle protège. Le revenant regrette la vie, à les voir, et elle soigne l'enfant qui souffre, loin de toute sollicitude maternelle.

Puis, quand elle croit que le père s'est suffisamment reposé de sa fatigue dans le sommeil, elle l'éveille pour qu'il continue sa route. Elle se fait connaître de lui, en lui faisant les prosternations rituelles de l'épouse au mari. Et elle lui montre le chemin à travers la campagne en le précédant. L'homme reprend l'enfant dans ses bras et la suit. Elle monte lentement sur une des chaises et s'arrête pour chanter la joie d'être utile aux siens même après la mort. L'époux, debout auprès de la chaise, répond par des actions de grâces. Elle passe sur la table et le grand guerrier grimpe sur la chaise. Nouveaux couplets de la morte qui dit le martyre d'être désormais une ombre sans réalité. Réponse de l'époux qui gardera le culte du souvenir et aimera la mère dans l'enfant. Le guide avec son flambeau est maintenant sur la chaise, de l'autre côté de la table sur laquelle parvient maintenant l'époux. Nouveaux cou-

plets qui servent évidemment à noter ici la longueur de la route à travers la forêt. L'épouse arrive au plancher de la scène et l'époux à la chaise qu'elle vient de quitter. Nouveaux couplets pendant lesquels le revenant, suivi du grand guerrier, se retrouve de l'autre côté de la table et recommence une nouvelle ascension, puis une troisième, ces ascensions successives marquant la hauteur de la montagne. Enfin, la forêt est traversée et on arrive dans une nouvelle plaine. La table et les bouquets de verdure disparaissent. La morte, qui était revenue les aider, se sépare de son époux, et de son enfant qui continuent leur route à travers la campagne nue.

L'évocation est complète et large. Les moyens employés pour y parvenir, sont simples et significatifs. La plaine nue où le grand guerrier a enterré sa femme selon les rites, est toujours représentée par une natte sur la gauche de la scène. La hauteur de la montagne est faite de la table, des chaises et des gaules, mais aussi de l'incertitude qui s'empare de l'homme à la vue de la montagne à gravir, et de son découragement qui lui fait désirer le sommeil. La forêt tient en quatre bouquets de feuillage vert. Un arbre dans cette forêt, c'est la gaule surmontée de verdure au pied de laquelle le père couche son enfant et s'endort ensuite. Les dangers de la forêt et de la montagne sont évoqués par cette femme qui vient avec une torche guider un être perdu dans la nuit. La hauteur de la montagne, la longueur de la route, les descentes et les montées capricieuses du sentier sont suffisamment indiquées par ce couple qu'on voit grimper sur la table et reprendre pied sur le plancher de la scène une demi-heure durant. Maintenant l'ocasion s'en présentant, si l'on veut essayer de préciser une fois encore la personnalité de ces deux errants, le costume marque le rang de l'homme. Au début de la scène, dans la plaine, il est agenouillé sur la terre et il l'entame avec un couteau. Il prend les mottes de terre et les rejette sur les côtés ; il fait un trou dans lequel il place sa femme, une tête de poupée de la grosseur de deux poings, d'où pend une étoffe informe (la robe). Il ramène la terre sur le cadavre et fait les prosternations rituelles. C'est le symbole de l'ensevelissement qui consiste essentiellement en un cadavre,

un trou qu'on prépare et comble, enfin les rites de la sépulture. La femme ainsi enterrée était la mère de l'enfant que l'homme emporte dans ses bras. Sous l'arbre en effet, elle ne lui donne pas le sein puisqu'elle n'est plus qu'une ombre, mais elle va vers lui, le tourne le retourne et le caresse tendrement de la main. Elle pleure. Ce spectre qui apparaît dans la nuit aux yeux étonnés du grand guerrier est le spectre de son épouse qui s'excuse de l'avoir troublé dans son sommeil et lui fait les prosternations rituelles.

Ainsi, en dehors de toute aide des paroles prononcées par les personnages, le symbolisme des choses, des costumes et des gestes permet non seulement de reconstituer l'identité des personnages en scène, mais encore, avec exactitude, un milieu aussi vaste et divers qu'une forêt en montagne avec deux plaines environnantes.

Le fleuve et le voyage en barque. — Une princesse (cf. *Triết Giang*, *Tam-quốc*) qui a ravi un enfant royal, le prince héritier, s'enfuit poursuivie par un grand guerrier. Tenant la progéniture royale dans ses bras, elle arrive au bord d'un fleuve. Sur le devant de la scène, deux servants agenouillés tiennent à quelques centimètres du plancher une pièce d'étoffe grisâtre de deux mètres de long sur un mètre de large. Elle est agitée de façon à former des creux et des renflements qui vont et viennent d'un servant à l'autre. C'est le fleuve et son eau courante. Ce sera aussi bien la mer et ses vagues à l'occasion. La princesse hèle vers les spectateurs une barque qui se trouve sans doute sur la rive opposée. Deux campagnards qui sont debout contre la balustrade de droite répondent « *da, da* » à l'appel de la princesse. Ils s'avancent ensuite vers elle, ayant chacun à la main une rame qu'ils viennent de chercher dans un recoin de la scène. Une vive discussion s'engage au sujet du prix du passage. On finit par se mettre d'accord et la princesse leur donne de l'argent, prix de son passage. Un domestique étend une natte devant l'étoffe qu'agitent toujours les servants. Les deux matelots se placent debout, chacun sur un bord de la natte, et commencent à pagayer, pour maintenir la barque immobile. La princesse n'est pas

habituée aux exercices violents et elle est embarrassée par l'enfant qu'elle ne veut confier à aucun des deux matelots qui ont tour à tour cessé de pagayer pour lui tendre les bras. Enfin, elle se décide, et, en personne inexpérimentée qu'elle est des choses du fleuve, elle saute d'un bond dans la barque à laquelle elle imprime un mouvement si violent que les matelots ont toutes les peines du monde à en rétablir l'équilibre. Et ils rient, pendant que, toute émue, elle s'assoie au milieu de la barque, gardant l'enfant dans son giron. La princesse se sentira sauve quand elle aura mis le fleuve entre elle et le grand guerrier qui la poursuit. Elle chante ses transes, assise au milieu de l'esquif. Chacun à leur poste, tenant bien solidement leur rame à deux mains, les deux bateliers font des efforts rythmés : tantôt ils rejettent la palette de la rame en arrière, le buste droit. Ils se penchent en avant pour enfoncer la rame dans l'eau et prendre un point d'appui. Puis ils font tous deux le même effort puissant et régulier, la rame avance un tout petit peu. Ils la rejettent à nouveau en arrière ; le mouvement est ainsi complet, et ils recommencent. La princesse ne cesse de chanter. Mais voilà qu'ils annoncent la rive. La barque recommence à tanguer et rouler, dès que la princesse se lève, puisque les bateliers font des efforts désordonnés pour maintenir l'esquif stable. En effet, elle saute sur la rive. Aussitôt les deux bateliers abandonnent leur rame le long de la balustrade, roulent la natte, et s'en vont de la scène, pendant que les deux servants roulent également leur étoffe de fleuve et disparaissent derrière eux vers la chambre des acteurs. Le fleuve est traversé et la princesse est sauve . . .

Ainsi présentée, cette convention scénique comprend deux groupes de symboles : le fleuve et le voyage en barque. Suivant que l'ondulation sera régulière ou irrégulière, suivant que les mouvements seront lents ou précipités, il sera indiqué que l'eau est bonne ou qu'elle est sournoise, que les vagues sont tentantes ou dangereuses. L'étoffe et le mouvement que lui impriment les servants symbolisent le fleuve (et la mer). La barque est un espace défini, un

véhicule (comme on le verra plus loin à propos de la chaise à porteurs et du char) représenté par une natte quelconque. L'idée de la barque est suscitée par les rames et les bateliers.

Ces bateliers eux-mêmes sont par leurs costumes et leur allure de simples campagnards (cf. chapitre III) mais la rame qu'ils ont en main définit leur personnalité sociale. Quant au voyage, la barque et les bateliers étant donnés, il consiste tout entier dans les gestes typiques des personnages lors de l'embarquement, de la traversée du fleuve et de l'abordage à la rive opposée. Il est encore dans la discussion et le paiement du prix du passage. Ici, la traversée se fait sans incidents. Cette circonstance est donnée par le chant ininterrompu de la princesse. Et la durée de ce chant elle-même indique la longueur du voyage.

Le cavalier. — Un autre genre de locomotion dans la campagne annamite est le cheval.

Un étudiant (cf. *Cầu hôn giang tả)* en science guerrière se présente devant un jury composé de deux mandarins assis aux côtés d'une table, pour passer son examen. Il s'agit pour lui de montrer ses qualités d'archer à cheval. Un servant lui présente de la main gauche un arc et sa flèche, pendant que, de sa main droite, il tient une cravache. Cette cravache symbolise le cheval, et voilà pourquoi, le servant fait mine de la tenir à respectueuse distance de lui. L'étudiant prend la cravache de la main droite, porte sa main gauche également à une extrémité de la cravache comme s'il attrapait le cheval par la crinière, et, du geste propre au cavalier, il saute en selle. Jusqu'ici la cravache seule a symbolisé le cheval. Maintenant que le cavalier est en selle, la cravache symbolise l'idée du cavalier et reprend sa valeur de cravache. En effet, voilà le cavalier qui tient de la main gauche des rênes supposées, pendant que, de la main droite, il flatte un hypothétique cheval avec la cravache. Le cheval va au pas, avec ce mouvement brusque du cou qui s'allonge et qui fait faire à la main un va-et-vient caractéristique et au buste du cavalier un mouvement proportionnel qui le fait se pencher et se redresser alternativement.

Mais l'étudiant qui, de sa vie, n'a tenu un cheval, fait un faux mouvement instinctif et manque de dégringoler de sa monture ; il donne dans un geste instinctif de peur un énorme coup de cravache sur la croupe de la bête, pendant que la main gauche tire désespérément sur les rênes comme le noyé sur une corde de sauvetage. Il n'en faut pas plus pour mettre l'animal en fureur et au galop. Voici la main gauche qui prend un mouvement rapide de va-et-vient : voici le cavalier qui saute à grands sauts sur la scène, pendant que, tournant à toute vitesse autour d'une natte, étendue au milieu de la scène, avec ses pieds, sur les planches, il fait un mouvement et un bruit caractéristique de galop, exactement comme les enfants qui jouent au cheval, frappant le parquet dans un rythme ternaire. Et le pauvre étudiant, qui perd tout à fait la tête, hurle comme un désespéré. Il a lâché les rênes maintenant, et il est accroché tout rapetissé au cou de la bête qui s'emballe toujours davantage. Il regarde, effaré, le sol qui fuit sous lui ; il va se laisser choir. Alors, le servant s'élance au cou du cheval. Il prend la cravache par un bout, il rattrape les rênes et donne de grands coups sur le mors pour arrêter la bête, mais dans son élan de galop, elle l'emporte sur une certaine distance. Pourtant, de la voix, le servant essaie de calmer l'animal, qui, entendant une voix connue, tempère sa fureur et prend le petit trot ; l'acteur qui joue le cavalier frappe maintenant de ses pieds la scène selon un rythme très rapide et paraît sauter à tout petits sauts sur le dos d'un cheval.

Enfin, voilà la monture qui finit par s'arrêter. Elle est encore toute chaude de la course emballée ; et elle a des mouvements d'impatience. Mais l'infortuné étudiant dont la détresse a fait rire les spectateurs et jusqu'à ses examinateurs dans leur tribune, a le temps de sauter à bas de l'objet de ses terreurs, la cravache est dans les mains du servant, qui va la déposer sans façon sur la table, car la scène du cavalier est finie, et la cravache perd instantanément sa valeur symbolique. Pendant ce temps, devant le jury qui ne parle de rien que de lui faire donner des coups

de rotin pour l'outrecuidance qu'il a eue de venir se présenter à un examen dont il ignore le premier mot, l'étudiant donne les signes les plus évidents, de l'essouflement qui suit les violentes randonnées à cheval, de la peur qui se rémémore le danger subitement couru, et de la satisfaction de s'être tiré d'une si terrible affaire, en somme, à si bon compte. . .

On notera surtout dans cette scène, le réalisme appliqué des détails, les diverses sensations par lesquelles passe le cavalier improvisé qui a ainsi un avant — goût des risques professionnels ; les précautions que prend le servant (espèce de garçon de manège) à la fois pour s'approcher du cheval et pour saisir, calmer et arrêter le cheval emballé, l'art de sauter sur sa monture et l'art de se tenir à cheval. On remarquera la facilité avec laquelle le théâtre annamite fait succéder une signification du symbole à une signification, pour ainsi dire, de même famille : quand le servant tient, au début de la scène, la cravache dans la main gauche, il amène précisément un cheval. Dès qu'il a remis cette cravache à l'étudiant, elle cesse de symboliser le cheval pour désigner à la fois le cavalier et sa monture. A l'occasion même, il suffira à un soldat d'avoir une cravache en main pour préciser qu'il est cavalier et non fantassin. Ainsi, au cours d'une scène, le symbole peut ne pas demeurer de signification rigoureusement fixe, mais évoquer successivement ou alternativement, des idées qu'on pourrait appeler de la même famille, à la fois par les fractions identiques de réalité qu'elles représentent et par les mécanismes psychologiques de la conception. Enfin, on appréciera, une fois encore, la désinvolture avec laquelle un symbole est abandonné au rang de chose indifférente, dès que sa signification symbolique n'est plus nécessitée : la scène est terminée ; la cravache n'est plus utile, puisque l'examen est clos. Elle perd son sens de cheval, cavalier et monture. Elle redevient une cravache qui a perdu toute son âme. Le servant la manie comme une simple chose et la dépose régulièrement sur la table, n'importe où. On aura à nouveau peur d'elle, quand, redevenue cheval, elle pourra piaffer et mordre et ruer. De même l'étoffe représentant le fleuve

est prestement roulée en fin de scène, de même la natte représentant la barque, de même la poupée représentant la morte.

Comme par le moyen d'un déclic, les choses perdent leur symbolisme à l'instant exact où elles perdent leur utilité dans le milieu où on les appela. Ainsi, à part l'ancêtre *Ông Lang* qui est replacé dans sa niche d'autel, dès qu'il a fini d'être en scène le petit enfant qui vient de naître, tous les autres ustensiles symboliques traînent de ci, de là dans les coins de la scène ou dans les multiples recoins de la chambre des acteurs.

N'importe qui les case au petit bonheur n'importe où, quand leur nécessité ne se fait plus sentir et quand elle les rappelle à la scène, l'empressement de toute la troupe, qui fouille partout, contribue à les faire sortir de leur cachette. C'est ce qu'on appelle un beau désordre. J'ai dit tous les ustensiles ; mais on trouvera logique d'en excepter la tablette du Génie dans la scène de la pagode et toutes ces tablettes représentatives des morts, bref (sans tenter une énumération forcément incomplète) toutes les choses auxquelles la civilisation annamite confie un attribut divin ou magique en vertu de cet axiome de race que, la personnalité étant indivise, la chose contient entier ce qu'elle symbolise, comme cela a été dit précédemment. C'est pour cette raison que l'acteur destiné à représenter le génie *Quang-Công* passe au moins une journée à se purifier.

Le char et le voyage en char. — Le symbole du char se décompose évidemment en deux symboles tout-à-fait distincts : celui du cheval qui vient d'être étudié et celui du véhicule proprement dit. Le char est véhicule comme la barque. Comme elle, il consiste donc essentiellement en une natte. Mais cette idée évoquée de véhicule est complètée par deux drapeaux ou parfois quatre drapeaux (quand il y a 4 roues) dont la hampe est tenue horizontalement par des servants debout sur le bord de la natte et dont l'étoffe blanche porte en noir le dessin d'une simple roue.

Telle est donc la représentation élémentaire du char. Constatons immédiatement la traditionnelle tendance à

l'économie scénique : quand le char doit évoluer sur la scène et présenter successivement toutes ses faces, il y a deux ou quatre drapeaux. Dans ce cas, la natte est momentanément abandonnée et perd toute réalité jusqu'à l'arrivée du char où les personnages viennent s'installer sur elle. Mais quand le char doit simplement simuler une marche, une ou deux roues offertes aux yeux des spectateurs suffisent à indiquer le char à deux ou quatre roues.

Ceci est le symbole fondamental ; il est complété : 1° par la façon qu'a le voyageur de s'y asseoir ou d'y grimper dedans (avec plus ou moins de difficultés selon la hauteur du char) ; 2° par les personnes qui y prennent place et les bagages que l'on empile là-dedans (grandeur du char) ; 3° par la difficulté que les chevaux ont à le traîner (poids du véhicule) ; 4° par la manière de descendre du char pour les personnages ou de décharger les marchandises. Ce n'est pas tout ; de cette idée de char, déjà assez précise, est inséparable l'idée de route et par conséquent de déplacement sur la route et de voyage. Ce symbolisme, nous le connaissons déjà pour l'avoir étudié dans la marche à pied (longueur, accidents et difficultés de la route).

Pour récapituler, le symbolisme du voyage en char comprend quatre symboles élémentaires : 1° le cheval ; 2° le véhicule schématique ; 3° les caractères originaux du véhicule évoqué ; 4° la route. Et l'on voit par là de quelle manière très simple procède le théâtre annamite pour la représentation des choses complexes : il les décompose en leurs divers éléments schématiques que, sans les mêler, ou en faire la synthèse, il accole les uns aux autres. Les symboles qu'il serait donc plus juste d'appeler composés que compliqués ou complexes, sont donc des ensembles qui se lisent symboliquement sur la scène annamite, exactement comme un mot composé de sens inconnu est précisé par la simple connaissance du sens des divers éléments composants.

La chaise à porteurs. — Il importe peu que le véhicule soit en forme de fauteuil ou en forme de lit. Les drapeaux représentant les roues sont remplacés ici par une ou deux pièces de toile de couleur ordinairement verte ou rouge

et de dimensions 2 m. × 1 m., fixées par un des grands côtés du rectangle qu'elles forment à une ou deux longues hampes tenues horizontalement par deux ou quatre porteurs et formant brancards.

Le personnage entre dans la litière comme dans le char. Le symbolisme de ses gestes reste le même. Le cheval est remplacé par deux ou quatre porteurs suivant la grandeur du palanquin ; on les reconnait à leur costume d'homme du peuple et à la blouse qu'ils portent, blouse d'étoffe kaki avec une étoile rouge dans le dos, ce qui est la livrée des gens d'une bonne maison. Avec eux, nous retombons dans le symbolisme de la marche à pied.

La figuration de la chaise à porteurs a donc recours à quatre symboles fondamentaux : 1° le véhicule schématique (natte et caisse de bois) ; 2° les caractères originaux du véhicule (brancards et porteurs) ; 3° la marche à pied ; 4° la route. Et le spectateur habitué, qui connaît les procédés de la symbolique scénique, s'il est dérouté parfois à la présentation de certains ensembles, qu'on ne déchiffre pas d'un premier coup d'œil, réussit toujours à trouver, par l'analyse des composants, le sens exact du composé.

En somme, je ne pense pas qu'on s'étonne outre mesure de cette nécessité pour le spectateur annamite d'avoir à déchiffrer un milieu qui lui est donné sur la scène, presque en forme de rébus. Il suffira, en effet, de se souvenir que l'écriture idéographique, caractéristique de la civilisation jaune, ne procède pas d'autre façon. Le lecteur parvient à l'idée exprimée dans un texte écrit, par l'analyse d'une série de symboles schématiques (cf. Dr L. V. Wieger, Etudes des caractères. Leçons étymologiques et triple lexique, préface).

Les animaux. — Cette schématisation à la manière des caractères idéographiques est plus spécialement visible dans la façon dont la scène annamite représente les animaux. Il arrive en effet, que les Annales chinoises relatent l'attaque d'un guerrier par un tigre, ou la morsure d'un paysan par un chien ou l'étouffement d'un voyageur, endormi au pied d'un arbre par un serpent. La scène annamite procède exactement à la manière du caractère idéographique : elle

conserve seulement les caractères originaux et spécifiquement typiques ; elle les exagère au besoin. Le tigre, c'est une grosse tête aux grands yeux de feu, au museau lisse, et orné d'énormes moustaches ; c'est aussi une grande gueule rouge avec de terribles crocs blancs. L'acteur passe sa tête dans la tête du tigre en carton, à la manière d'un trop large bonnet de nuit.

Pour le reste, il conserve son costume ordinaire, non pas celui qu'il porte au théâtre, mais celui qu'il a coutume d'avoir dans la vie courante. A ce symbole fixe en quelque sorte, s'ajoute un symbole de mouvement: le tigre va par bonds et glissades ou rampements: de même l'acteur. La représentation du chien accuse le même procédé: une tête de chien avec un long museau ; une longue langue pour lécher son maître dans les scènes d'amitié fidèle ; des dents acérées et des aboiements significatifs accompagnés de bonds significatifs pour marquer l'attaque du chien contre le paysan. Pour le serpent, la tête est si petite qu'elle devient inutile. C'est une pièce d'étoffe grise ou verdâtre de forme cylindrique qui, agitée par deux ou trois servants, se contorsionne sur la scène, finit par atteindre sa victime qui fuit, et l'étreint de ses redoutables replis pendant qu'elle râle et meurt.

Le procédé est suffiamment défini: le détail matériel qui caractérise la bête, comme dans les caractères idéographiques est complèté, sur la scène, par l'allure originale et habituelle de l'animal.

Les féeries. — Reste à étudier la façon dont la scène annamite représente les choses qui, en dehors de l'observation journalière, consistent toutes en imaginations : c'est-à-dire ce qui est au-dessous de la terre visible, le ciel et l'enfer.

Le ciel. — Une immortelle (cf *Lương Huynh*) va descendre du ciel sur la terre, sous la forme d'un papillon étincelant. Les servants préparent un échafaudage de fortune. La table flanquée de deux chaises, une autre grande chaise sur la table, un tabouret sur cette chaise. Quatre enfants aux quatre coins de la table sont accroupis tenant des

gaules surmontées d'un bouquet de feuillage. Des *Hiệu* viennent ensuite avec leurs drapeaux cacher l'échafaudage entier à la vue des spectateurs, pendant que l'Immortelle grimpe avec précaution et se tient raide toute droite sur le tabouret, les bras ouverts comme pour se poser sur l'espace. Voilà maintenant les drapeaux des *Hiệu* qui s'abaissent progressivement vers le plancher de la scène. La tête de l'Immortelle se montre d'abord, toute couverte de pierreries et de perles et d'or et de rubans. Puis les grandes ailes, deux ailes larges et de mille couleurs telles qu'en ont les papillons, apparaissent, frémissant de leurs battements bien rythmés, dans les hauteurs éthérées. La déesse descend du ciel sur la terre, long voyage pendant lequel elle chante d'une voix cristalline des airs très purs. Les derniers drapeaux tombent et quittent la scène ; les plus hautes verdures des forêts séculaires apparaissent à ses pieds maintenant ; l'Immortelle étincelante de grâce et de richesses, d'ors et de couleurs, vole longtemps au-dessus d'une mer de verdure, le mouvement rythmé de ses bras agitant les ailes accrochées à son dos. Elle vient de dépasser les premières cimes des arbres vers la terre : insensiblement en effet, les bouquets de verdure se sont élevés au bras des servants ; on ne voit plus les pieds de la déesse qui baignent dans la chevelure verte de la forêt. Elle plonge bientôt à mi-corps dans la mer de verdure, les servants haussant toujours les gaules. Bientôt seule sa tête de rêve émerge au-dessus des futaies. Alors, l'Immortelle quitte son tabouret et par la chaise descend sur la table. Elle chante un couplet tout en agitant ses ailes. C'est le vol sous bois, vol mouvementé, où on la voit tourner et retourner sur elle-même, comme si elle avait à éviter des troncs d'arbres dangereux. Et puis sa physionomie si pure quand elle nageait dans le vide céleste, est maintenant préoccupée de l'approche pressentie de la terre. Elle chante. La forêt a l'air d'être fantastique. Elle saute sur la chaise à côté de la table, chante un bref couplet, puis elle met le pied sur les planches de la scène, prend son élan et, battant des ailes, tourne en rond sur la campagne nue comme un papillon qui hésite à se poser sur une fleur.

Pendant qu'elle évolue, les servants démolissent l'échafaudage. Enfin, elle demeure immobile, un servant lui arrache les ailes qui lui ont servi à traverser les espaces infinis et qui ne lui sont plus d'aucune utilité à présent qu'elle a touché la terre de son pied divin. Et quand elle est débarrassée de son armature de papillon, elle tressaute de joie sur ses pieds chaussés de satin, et fait une légère pirouette comme si elle était tout de même heureuse de prendre possession de cette terre où l'attend l'amour d'un mortel divinement beau....

Dans ce symbolisme-ci, une seule chose nous apparaît inconnue : le voyage dans le ciel. Suivons-en les phases ; une tête apparaît, puis des épaules, puis un buste, puis un corps. C'est la vision progressive d'un corps humain. Car il faut savoir ici que la tête est le symbole de l être (quand l'époux enterre son épouse, nous avons vu précédemment qu'il enterre avant tout une tête d'où pendent des loques informes qui figurent le corps). Cette tête qui apparaît tout à coup dans le ciel, ce n'est pas exactement une tête, c'est ce point, mobile dans l'infini de l'azur, qui sera un homme. A mesure qu'il se rapproche en effet, il se distingue, et quand la forme humaine se montre dans son entier, elle est arrivée au voisinage immédiat de la terre, dans les hautes futaies qui couronnent sans doute le plus haut des monts. Remarquons ici que l'Immortelle pourrait s'enfoncer d'elle-même dans la forêt. Mais il vaut mieux que la forêt monte à elle pour lui laisser plus d'espace ensuite sous le toit des feuilles.

A part ces détails, nous connaissons tout le reste : la montagne et sa forêt, et le voyage dans la forêt montagneuse (qu'il se fasse à pied ou en volant à travers les arbres, il apparaît identique), la rase campagne où l'Immortelle peut s'ébattre en rond, à la manière d'un oiseau qui tombe sur sa proie ; nous connaissons également les ailes, symbole du vol, et nous avons tout de suite, à l'apparition de sa tête, reconnue une Immortelle.

Sous la terre et sous les eaux. — Nous n'apprendrons également pas grand chose de nouveau, en étudiant le symbolisme des choses et des êtres qui se trouvent sous la terre ou sous les eaux. Le Ciel a ses Immortels, ses Immortelles

et ses Génies. L'intérieur de la terre et les eaux profondes ont leurs Génies également et leurs monstres.

Soit ici l'hypothèse la plus simple: un Génie, qui sort des eaux pour inquiéter une barque qui traverse un grand fleuve. Les eaux s'agitent désespérément : nous connaissons les deux servants et leur étoffe de fleuve. Mais le ciel se met aussi de la partie : une tempête se déchaîne : dans une sorte de tuyau en bambou percé à une de ses extrémités, cloisonnée de très petits trous, a été versé du pétrole: par l'autre extrémité du tuyau un servant souffle de toutes ses forces, le liquide sort par les petits trous en pluie de gouttes infinitésimales qui s'enflamment en passant sur une lampe à feu libre. Ainsi s'élèvent à l'endroit voulu de longues mèches de flammes. Voilà pour le symbole visuel. La technique de ce symbole peut différer: le servant tient une petite torche de résine de la main droite. Dans la main gauche, il a une petite tasse qui contient de la résine en poudre ou en tout petits grains. Il jette le contenu de la tasse à travers la flamme de la torche. Au contact de la flamme, la résine s'enflamme en faisceaux d'étincelles qui pétaradent. Il y a de plus un symbole auditif : cependant le *trống trận* ou le tambour de bataille a prévu la catastrophe par d'énormes roulements : tous les tambours, toutes les cymbales, tous les gongs donnent à qui mieux mieux. Les deux servants agitent désespérément l'étoffe représentative des flots déchaînés. Dans la barque, les matelots affolés font des efforts surhumains pour garder la direction de leur barque pendant que les passagers, glacés d'épouvante, semblent voir la mort.

Annoncé par cette colère des éléments, le Génie apparaît (cf. chapitre III) et s'élance du dessous de l'étoffe, c'est-à-dire du fond des flots ; il se rue vers la barque et fait son œuvre.

A part la représentation de la tempête qui est tout simplement d'un réalisme minutieux, rien dans cette scène ne nous est inconnu: le Génie, le fleuve, l'agitation des flots. Quand on saura que la terre est représentée par la même pièce d'étoffe tendue horizontale et immobile, un peu au-dessus du plancher de la scène, on imaginera facilement que les monstres ou les Génies, sortant des entrailles de

la terre, surgissent du dessous de l'étoffe tendue parmi le même déchaînement des choses célestes. Souvent les Génies joignent à ces habitudes la qualité d'être invisibles, symbolisme que nous avons déjà vu.

Arrivés au terme de notre revue, cette revue qui a fait défiler à nos yeux les symboles de choses, tels qu'ils apparaissent sur une scène d'Annam, nous constatons que, dans nos descriptions et analyses, nous avons admis non seulement les choses du milieu où évoluent les personnages, mais nous avons été contraints d'accepter, avec ces choses, certains gestes, qui nous en ont paru logiquement inséparables. Il est, en effet impossible (et il serait peut-être absurde), d'essayer de séparer ici la chose de son usage ; la chose inerte des gestes du personnage qui fait que cette chose inerte entre dans une action humaine et y prend, pour un temps, un intérêt humain et comme une vie. Ces gestes qui vivifient ainsi les choses, sont de deux sortes. Il y a d'abord les costumes qui ont été étudiés au chapitre III et cette place leur a été donnée à la suite des deux autres chapitres, pour étayer d'une dernière preuve la définition du théâtre annamite que j'avais cherchée dans sa construction, sa direction, son administration, son personnel et jusque dans ses spectateurs. Ici ces costumes traditionnels ont été repris pour montrer le rôle actif qu'ils avaient au théâtre. Que sont-ils, en somme, sinon des gestes figés, des habitudes de s'habiller qu'une réglementation impériale avait rendues définitives en terre d'Annam ? Tels quels, ces costumes, tels qu'ils sont aperçus sur la scène, dénoncent leur homme. Ils lui donnent une personnalité sociale qui est fixée et définie. A ce titre, ils devaient être rappelés là où il est traité du symbolisme des choses.

Mais à côté de ces gestes figés, il y a les gestes qui ne le sont pas encore, mais qui sont habituels. Puisqu'ils sont habituels, ils sont évocateurs pour ceux qui en ont l'habitude, lorsqu'ils les notent en autrui : Ces gestes, je les ai également appelés sociaux, parce que, si les costumes présentent la personnalité sociale d'un individu, ces gestes-là font vivre cette personnalité ; ils sont nécessités par la

fonction sociale. Or, parce qu'ils sont tels, ils sont évocateurs au même titre que les costumes.

Voilà comment, dans le symbolisme des choses du théâtre annamite, il faut considérer non point séparément et comme par une analyse artificielle, mais à la fois et dans une synthèse vivante, d'abord les symboles des choses qui présentent les formes et définissent les milieux de l'espace, puis les costumes qui cataloguent les milieux et classent les individus dans une société, enfin les gestes habituels et sociaux qui font vivre et ces individus et ces milieux et ces formes.

CHAPITRE V

Les gestes et les sons

Les gestes analysés jusqu'ici, qu'ils fussent figés, habituels ou simplement sociaux, ne nous ont point encore fait pénétrer dans l'être intime de l'individu ; tous ces gestes-là, sur le théâtre annamite, ne nous ont donné qu'une connaissance de l'homme en quelque sorte extérieure.

Mais il en est un autre genre que, par opposition à ceux-ci, on pourrait précisément appeler personnels dans la mesure où, n'ayant égard ni au milieu de la vie, ni aux costumes, ni aux gestes professionnels ou socialement coutumiers, (toutes choses qui, parmi les hommes, tendent à faire des groupes, des divisions, des classes, des catégories) ils se révèlent identiques dans tous les personnages, et décèlent en eux, en somme, leur commune humanité. Ces gestes, que j'ai appelés personnels quand il m'a fallu les distinguer des gestes sociaux, jeme vois contraint de les appeler simplement humains quand je les considère en eux-mêmes.

Par eux, la scène annamite atteint à l'individu, dépouillé de tout voile, montrant par le mécanisme fragile de ses réflexes, les mouvements impalpables de son âme et les troubles insaisissables de son cœur. La nature se fait un devoir de cacher et de protéger les organes les plus sensibles, les plus délicats, les plus indispensables à la vie, ceux que nous appelons par métaphore les sièges de la vie. Mais si ces organes sont difficiles à saisir dans leur activité originale, ils la traduisent, par une adéquation exacte, ou tout au moins très approchée, dans les gestes de la personne, dans les gestes personnels. C'est là une hypothèse que le théâtre annamite a admise entièrement

et comme par intuition à la vue des faits : aussi a-t-il fait une étude très sérieuse de ces mouvements de la personne et après une laborieuse et originale analyse, réussissant à les reproduire, il est ainsi arrivé à symboliser l'activité personnelle. Ce théâtre, qui n'était qu'historique et social jusqu'ici, devient psychologique par la maîtrise qu'il a du geste personnel.

Or, que sont-ils, ces gestes personnels ? Se manifestant en dehors de notre volonté et souvent en dépit de nous-mêmes, ils sont sensiblement les mêmes chez tous les hommes. La joie, la peine, la peur, si elles se parent d'une quelconque originalité individuelle, restent identiques à elles-mêmes par les gestes élémentaires qui les traduisent. D'autre part, ne traduisant que des sentiments élémentaires, les plus vieux sentiments de notre être, ceux qui n'ont plus besoin d'être réfléchis, ils ne sont pas nombreux et sont bien différenciés les uns des autres. Ces gestes-là, instinctifs et comme nécessaires, sont encore uniformisés, si possible, par ce que les Annamites appellent le *phép*, c'est-à-dire la politesse courante qui exige que, dans toutes les circonstances de la vie, depuis les plus joyeuses jusqu'aux plus malheureuses, on conserve sa tenue dans la mesure de ses moyens d'homme.

Aussi l'acteur qui, nous l'avons vu, au chapitre I, est entièrement dans la main de son professeur et de son régisseur, n'aura-t-il point de peine à apprendre ce réalisme en quelque sorte stylisé, que lui imposera la tradition par la bouche de ses maîtres. Non seulement, il l'apprendra facilement, mais par son éducation même, il n'en sortira que très timidement au gré de sa fantaisie ou de sa médiocre imagination toujours bridée par la tradition.

Mais, devenant psychologique, le théâtre annamite a comme compris qu'il ne lui suffisait plus d'intéresser les spectateurs ; il fallait plus que les amuser, et les faire rêver, penser ou se souvenir, il devenait indispensable qu'il les émût. Devant évoquer des sentiments, il devait faire appel au sentiment de ses spectateurs. D'où l'adjonction de la musique pour compléter l'évocation du geste. Nous étudierons successivement comment la scène annamite traduit la joie et la peine, l'affection et l'égoïsme du cœur, la haine

la colère et l'orgueil, l'étonnement, le regret et le remords, la peur ; comment elle analyse des gestes qui sont primordiaux, et si profondément humains qu'ils se suffisent à eux-mêmes et ne traduisent même plus de sentiments si généraux soient-ils : la naissance, la maladie et la guérison, la mort, et nous achèverons ce chapitre par quelques considérations sur le symbolisme des sons qui s'ajoute à ces gestes pour les compléter.

La joie. — Toute la figure s'épanouit : les yeux brillent, les narines frémissent, la voix est saccadée, le corps s'agite de toutes façons soit en gestes désordonnés et quelconques, soit en gestes habituels, répétés à satiété. La joie indicible a tendance à sortir des limites trop étroites pour elle de la politesse ; elle devient alors exaltation et folie : les personnages de la scène, qui sont en contact avec l'homme ainsi pris de joie, le regardent avec la pitié hautaine qu'on donne à un malheureux pris d'une maladie instantanée et sans remède immédiat. L'acteur qui s'est démené de toutes ses forces tombe enfin dans une prostration inévitable, qui fait partie du symbolisme du rire.

La peine. — La figure est figée dans l'expression naturelle du visage. On sent que, contre la peine qui monte en lui, l'acteur fait un effort de plus en plus violent pour garder son air habituel. Mais, sous cet effort même, les traits se tirent de plus en plus, les rides naturelles et les plus ordinaires s'accusent et se creusent ; si l'acteur était debout quand il a été pris par sa peine, il s'est raidi dans une immobilité dure. Mais la peine augmente ; il cherche un siège, ou bien il tombe progressivement assis sur la terre. S'il y a d'autres acteurs en scène, ils ne voient pas cette douleur qui vient, ou bien ils font semblant de ne pas la voir : ils continuent leur causerie ou leur chant. Enfin la lutte entre la peine naturelle et la politesse imposée est terminée ; des larmes surgissent au bord des paupières, des larmes vraies, grosses et lourdes ; elles glissent le long des joues, noyant les fards divers, silencieuses ordinairement chez l'acteur, accompagnées de plaintes très douces chez l'actrice. Elles se font plus abondantes et finissent par ne plus

discontinuer. L'acteur, immobile, donne ses larmes en spectacle, le visage le mieux éclairé possible et tourné vers le public. Si la peine s'accroît, la respiration va par lourdes inspirations et expirations, de plus en plus longues et pénibles. La voix ne peut plus sortir de la bouche. Le corps commence à s'agiter de convulsions lentes. Et cela dure tant que l'acteur veut, tant que la pièce jouée l'exige traditionnellement. Puis le tambour principal fait entendre sa batterie, les instruments cessent leur chant de tristesse. L'acteur se relève et s'en va vers la chambre des acteurs le plus naturellement du monde pendant qu'une autre scène commence. Il n'y a donc pas de sortie dramatique: la peine commence et finit sur la scène où elle se développe progressivement; suivant le cas, l'acteur pousse sa manifestation de la peine plus ou moins loin.

L'affection. — L'affection est très réservée. Celle d'un fils pour son père se traduit dans les petites choses de tous les jours qu'il nuance de son respect rituel. De même celle d'un père pour son fils; aucun geste d'affection oratoire ou pathétique; aucune familiarité, le père prouvant à son fils son affection en l'élevant dans le respect des ancêtres et le culte de la tradition. La même observation s'applique à l'affection de la mère, de la fille, de l'époux et de l'épouse, à l'amitié.

Elle ne s'applique cependant pas à l'amour, sentiment plus fort, ou tout au moins plus violent, que toutes les affections ci-dessus énumérées. Soit un rendez-vous d'amour, dans le bois voisin du village, par exemple. L'homme est debout, regardant n'importe où, soit à terre, soit au loin. La femme est à côté de lui, tout près, mais sans le toucher, les yeux également « ailleurs ».

Elle parle longuement, souvent (air *nói lối*). L'amant répond de même. Ce dialogue d'amour peut durer longtemps. Toute l'affection manifestée est ici dans les inflexions de voix plus encore que dans les paroles mêmes. Pourtant, au moment où le sentiment est le plus violent en son cœur, si violent qu'il s'en teinte presque de tristesse, la femme très lentement va jusqu'à lever la main vers l'épaule de son amant (air *thán* ou *oán*). Elle l'y appuie à peine. Lui est toujours immobile et comme absent. Elle chante et

insensiblement, elle penche la tête vers celui qu'elle aime et à qui elle se donne. Un baiser, qui n'a rien de la caresse occidentale, mais qui est une simple aspiration du nez sur la joue qu'il frôle à peine, comme on fait pour aspirer le parfum d'une fleur. L'amant n'a pas bronché. Il se penche à peine pour rendre le baiser délicat. L'amante s'éloigne et souvent elle complète ce geste sentimental du don d'elle-même par la salutation rituelle au maître, qui dès lors cesse d'être l'amant (air *nói lối*).

L'égoïsme du cœur. — Ce sentiment a été analysé dans un dialogue entre deux mandarins qui veulent faire mourir un petit prince d'une famille impériale. Les façons de la politesse traditionnelle, si minutieuse déjà, sont exagérées entre les deux hommes ; car, pendant qu'ils se font des politesses, ils n'ont pas à aborder un sujet que tout de même ils abordent avec gêne. La voix est neutre, presque sans intonation. Les visages sont figés dans une perpétuelle expression de hauteur solennelle. Ces simagrées durent en interminables *nói lối*. Les deux compères se tâtent avant d'en venir à l'affaire. Maintenant ils ont tous deux l'intuition qu'ils sont d'accord Le petit prince, évidemment, il faut le tuer. Mais qui le tuera ? Vous ou moi ? Les deux hommes s'énervent facilement ; ils essaient de s'en imposer l'un à l'autre. La voix devient aigre, dure, méchante, insidieuse et menaçante tour à tour. Mais les deux vieux fonctionnaires se connaissent trop pour que l'un puisse en imposer à l'autre. Persuadés de l'inutilité de leur « bluff », ils se rapprochent amicalement l'un de l'autre. Notons qu'il n'y a qu'un instant ils paraissaient se disputer. Ils se disent des confidences. Ils s'évoquent l'un à l'autre leurs crimes passés. Et ils rient avec exagération et d'un rire faux, de leurs exploits sanguinaires. Ils rient, mais ils se surveillent strictement du coin de l'œil, prêts, chacun à la moindre défaillance de l'autre, à reprendre un air de grand mandarin pour dire : « Vous êtes jugé, je vais, de ce pas, rendre compte au Roi de la trahison que vous méditez ».

Ces deux complices, qui apprécient à leur juste valeur leur commune sécheresse de cœur, sortent côte à côte pour commettre le crime qu'ils ont décidé, plus défiants l'un envers l'autre, à mesure qu'ils avancent vers leur crime,

plus capables que jamais de se déno cer et de se trahir l'un et l'autre à mesure qu'ils engagent leur responsabilité administrative. Ces deux bandits au cœur définitivement sec ne se départiront de leur mutuelle suspicion que lorsqu'ils auront là, le petit prince pantelant devant eux, ce petit prince que l'un a frappé du couteau qu'il tenait d'une main pendant que de l'autre il retenait impérieusement le com plice, qui appuyé sur son épaule, lui disait : « Frappez, je suis là », mais qui aurait pu s'éclipser s'il avait été bien sûr que l'autre frapperait quand même, lui parti. Le petit prince est là, encore tout chaud dans la mort. Le couteau meurtrier est abandonné à côté de lui. Les deux mandarins se taisent. On a réussi, soit. Mais qui profitera de cet assassinat. L'un ou l'autre ou bien l'un et l'autre ? Les deux intrigants recommencent à se faire mille politesses. Ils se mesurent avant de se mettre d'accord pour une nouvelle aventure. Ils n'ont jamais pleuré, ils ne pleureront jamais ; ils sont sans pitié et sans conscience. Ce sont deux grands mandarins qui, dans l'entourage du roi, leur vie durant, anihileront mutuellement et exactement leurs méchancetés, tant qu'ils n'arriveront pas à s'entendre pour perpétrer des crimes dont ils partageront très minutieusement le profit.

La haine. — Le regard est fixé sur l'adversaire, dur carrément, ou bien cruel de ruse. Tantôt l'expression semble dire : « Ou toi ou moi dans la vie ; il n'y a plus de place pour nous deux ensemble dans le monde ! ». Tantôt, elle dit : « Toi, un jour ou l'autre, je t'aurai... et ce jour-là, pas de merci ! »

La commissure des lèvres s'accuse fortement comme dans notre manifestation française du mépris, car la haine ici est orgueilleuse et méprisée. Quand elle s'avère, c'est qu'elle est sûre de vaincre : si elle n'était pas sûre d'elle-même, elle se cacherait sous les dehors humbles de la flatterie et de la bassesse qui aident aux vices de celui qu'on hait, puisqu'il se détruit lui-même, alors qu'on n'a pas la possibilité d'assurer sa haine.

Pas de mouvements du corps, qui seraient inutiles : la haine, c'est la force d'un être, tendue à casser, contre un

autre être détesté. Tout se passe en dedans jusqu'au triomphe final : alors le grand cri de victoire, perçant, un cri comme les autres cris ne sont pas, où il y a de la cruauté, de la menace encore, mais surtout une satisfaction intime, entière, exaltée, une satisfaction dont on défaille presque. Mais on se tient debout tout de même, parce que la haine est active et animatrice. Pas de pitié, pas de pardon surtout ; le seul plaisir de dire « Enfin, çà y est ! ».

La colère. — Autant la haine est tragique, parce qu'elle est toute en nuances psychologiques, autant la colère est comique, toujours, parce que, même quand elle tue, elle est rustre et impolie.

Un malheureux roi a la triste faculté de se mettre en colère pour un oui ou pour un non. Il prend son sceau à pleines mains, et il en frappe la table du conseil comme d'un battoir. Les grands mandarins ne le regardent même pas ; ils s'appliquent à se maintenir dans une immobilité polie et quasi-rituélique. Le roi, de plus en plus furieux, se lève et tue, n'importe comment, l'un de ces grands mandarins qui le contredisait tout à l'heure. Les autres mandarins ne bronchent pas. Mais quand le roi, apaisé dans sa colère, se rassied, un autre mandarin se lève et fait à son roi exactement les mêmes observations que vient de faire le mandarin assassiné. Le roi sursaute, s'agite, hurle ; il se lève, il s'élance et il tue le malheureux second mandarin. Il se rassied tout ému et écumant presque. Les grands mandarins ne l'ont même pas regardé ; ils continuent à s'appliquer à se tenir dans une immobilité de plus en plus polie. Mais, dès que le roi est assis à nouveau sur son trône, un troisième grand mandarin se lève et exactement répète ce qu'ont dit le second et le premier grand mandarin.

Il y a des morts, mais la scène est comique ici, parce que le roi est finalement fatigué de l'insistance des mandarins qui ne se sont jamais départis, même en mourant, de la politesse traditionnelle. Ils ont finalement raison de leur roi, parce qu'ils sont restés strictement dans les règles de la politesse alors que le roi n'agissait plus en roi, mais en vulgaire homme du peuple, impoli et sans éducation.

L'orgueil. — On le trouve chez l'homme qui a longtemps obéi bassement et qui se trouve temporairement investi d'un pouvoir. L'orgueil, sur la scène annamite, est toujours comique. L'homme orgueilleux donne un ordre. Il est assis, comme un roi sur son trône. Le menton est levé le plus haut possible, les yeux sont petits, secs, défiants un peu tout de même ; la voix est solennelle et cassante, la main droite s'étend large en gestes nobles, l'index se recourbant par intervalles vers la paume de la main avec impatience ; un petit trépignement des pieds très nerveux, et discret cependant, dès que l'ordre n'est pas instantanément exécuté. Mais l'entourage se laisse rarement prendre à ces façons ; il exécute avec une hâte fébrile les ordres donnés, surtout lorsque ces ordres-là doivent avoir pour l'orgueilleux des conséquences désastreuses qu'il ne s'était pas donné la peine de prévoir.

L'étonnement. — Nous prenons le mot dans son sens étymologique. Il y a des circonstances dans la vie, où toutes les prévisions même les plus sûres, sont déroutées. On n'a plus confiance en l'avenir ; on se met à douter du passé même. Un sursaut de bonne foi et presque enfantin, dès que la chose qui vous a trompé, apparaît dans son exacte réalité. Les bras pendent, fixes et rigides, le long du corps. Mais l'acteur redresse ses mains, perpendiculairement à l'avant-bras, de manière que la paume soit tournée vers le sol. Les doigts se recourbent le plus qu'ils peuvent vers le haut du corps, l'index étant plus incurvé encore que les autres doigts. On dirait que l'acteur, plus souvent l'actrice, attendent, dans cette position d'une immobilité absolue, une crise de nerfs qui ne vient pas. La tête est droite, solidement enfoncée dans les épaules. Le visage est neutre dans sa fixité. Les yeux roulent de droite à gauche et de gauche à droite, vite et comme mécaniquement. Tantôt un personnage qui est sur la scène réveille de son étonnement celui qui n'était réellement plus là, et qui repart dans la vie, prostré, las et découragé. Tantôt l'étonné sort de lui-même de sa torpeur : il s'incline en gestes d'impuissance, prêt à toutes les soumissions dans la frayeur où il est désormais de vivre.

Le regret et le remords. — Les deux sentiments ont

la même traduction, le second étant l'amplification plus profonde et plus intime de l'autre.

La lassitude corporelle courbe en deux le corps de celui qui est pris de regrets ou de remords, c'est-à-dire position assise ordinairement, les coudes joints sur une table, la tête appuyée sur les avant-bras repliés. Une voix sort de là, étouffée et lente, et, par bribes de phrases, elle raconte son regret ou son remords. Difficulté de la parole avant et pendant les aveux qui coûtent. Une certaine fébrilité dans le débit, immédiatement après l'aveu. Soupirs profonds et qui font du mal à entendre. Parfois la tête se lève, et le visage alors apparaît : pas une larme dans les yeux, qui n'ont même pas la consolation de pleurer ; mais la face est bouleversée comme dans la poursuite d'un rêve mauvais. Le regard a l'air de suivre sur la table d'invisibles bêtes vengeresses, qui sont les regrets et les remords et qui viennent insidieusement à l'assaut du cœur intime. L'homme qui se torture lui-même ainsi a envie de boire et de manger ; il a de quoi boire et manger ; il fait le geste de boire ou manger ; mais la gorge est serrée, rien ne peut passer ; rien ne passe. Et les regrets trop cuisants peuvent rendre fou, comme les remords peuvent faire mourir. Le malade alors, soit s'agite comme un misérable halluciné, ou bien il meurt, figé dans son remords qui lui a ôté toute raison de vivre.

La peur. — Alors que l'étonnement, le regret et le remords sont, dans la majeure partie de leur processus, calmes et empreints d'une certaine solennité, la peur est toujours comique, parce qu'elle est toute en mouvements précipités et non coordonnés, illogiques.

Roulement d'yeux, œil blanc ou torve, claquement caractéristique des dents ; respiration haletante, mouvements spasmodiques du ventre, tressaillement des membres inférieurs qui ont l'air de se dérober pendant que les membres supérieurs, inutiles, pendent le long du corps, mous et inertes. Le cri arrive tard, tellement la peur contracte tous les organes. Enfin, le voilà, et alors si ç'a été de la comédie précédemment, maintenant c'est de la farce. Tout ce que la voix humaine renferme d'inflexions ridicules, cela passe par le gosier de l'apeuré. Alors, il s'aperçoit que sa frayeur

était vaine ; sa peur a été ridicule, parce qu'elle a dépassé déraisonnablement dans sa manifestation les causes mêmes de la peur. Alors, il cesse subitement d'avoir peur ; c'est fini. Il est rassuré et il rit béatement, parce qu'il voit tout le monde rire autour de lui. Il fait chorus et il n'en apparaît que plus sot encore.

Le symbolisme des gestes dans l'expression des sentiments généraux qui affectent la nature humaine, paraît au premier abord capricieusement évoluer sur la scène annamite entre le comique et le tragique. Il n'en est rien cependant, si l'on veut bien se placer non pas à notre point de vue occidental et traditionnel, mais à un point de vue exclusivement annamite, qui est, en ce pays, traditionnel aussi. Par contre, le symbolisme occidental et le symbolisme annamite se rejoignent dans la manifestation des gestes premiers pour ainsi dire de l'humanité : la naissance, la maladie et la guérison, la mort.

La naissance. — Nous en avons parlé au chapitre IV à propos d'un accouchement dans un intérieur mandarinal ou ordinaire ; le décor est donc assez connu pour que nous n'ayons ici qu'à nous occuper de la parturiante.

Elle est couchée, toute habillée, toute raide sur le lit. Le ventre gros est de beaucoup plus haut que la tête. Elle est immobile ; elle ne se plaint même pas. Parfois, elle est secouée d'un tremblement, et c'est tout. Mais tout à coup, un cri extraordinaire, très long, bizarrement modulé, un cri qui s'enfle, s'enfle et puis semble mourir et reprend d'une violence accrue, un cri où il y a du désespoir et comme de la colère. Cela dure à vous fendre l'âme. Voilà que le ventre a, comme instantanément, disparu. La parturiante repose endormie ; on la dirait morte, tellement elle est prostrée sur son lit. Les assistantes se passent de main en main *Ông Lang*, dans ses horipeaux de vieux comédien. Elles font chacune le geste de l'essuyer. L'enfant reste muet. Comme il s'endort, on le place auprès du sein de sa mère endormie. La scène est finie. On passe à une autre scène. La mère se lève et regagne la chambre des acteurs, pendant que le régisseur s'empare d'*Ông Lang* et va le replacer dans son autel. La naissance est ainsi schématisée par un seul cri.

La maladie et sa guérison. — La maladie débute par les gestes du regret et du remords, gestes caractéristiques ici de la sorte d'angoisse physiologique qui précède la débâcle morbide. Le corps veut réagir, mais l'effort pour réagir est pénible. D'où logiquement en quelque sorte : le symbolisme du regret, du regret de la santé. Maintenant le mal est franchement déclaré : les mains se portent instinctivement là où l'on veut le localiser : elles tiennent le ventre pour les coliques d'un empoisonnement ; elles tiennent la tête pour les céphalées terribles, prodromes de la folie ; elles tiennent le pied qui vient de recevoir une entorse. La voix se plaint continuellement, tantôt tout doucement aux moments du repos de la douleur, tantôt à grands hoquets déchirants quand la douleur tire la vie de l'être. Les médicaments sont ingurgités à la queue leu leu ; ou bien ils sont inefficaces et la maladie se poursuit ainsi lamentablement jusqu'à la mort ; ou bien, ils sont efficaces, et alors c'est la guérison. Mais la guérison n'est jamais progressive et il n'y a jamais de convalescence. Elle est toujours instantanée. Un médecin remarquable donne une médication mystérieuse. Et voilà le malade sauvé. L'acteur se lève, respire profondément, son buste se gonfle à l'air vivifiant ; les yeux ont perdu leur torpeur, ils fixent l'espace dans un premier mouvement de surprise satisfaite et amusée. C'est fini enfin. L'acteur fait une pirouette. Il est guéri ; il reprend immédiatement sa vie normale.

La mort. — Comme nous avons déjà, à plusieurs reprises, été dans l'obligation de montrer la mort sur la scène d'Annam, nous n'y insisterons pas ici.

Remarquons simplement que l'acteur n'épargne aux spectateurs aucun des gestes instinctifs de la mort : la peur devant le néant entrevu, le désir de se rattacher désespérément aux affections environnantes ; les premiers frissons dans tout le corps, frissons péniblement réguliers, à la sensation du froid qui a l'air de monter par les jambes. Le patient essaie de se lever comme pour fuir ; il montre sa face livide déjà et où les yeux sont déjà extraordinairement cerclés de noir ; on dirait que la bouche s'est amincie et comme rapetissée. Il laisse son corps de plus en plus

abandonné aux bras de ceux qui le soutiennent. Il prend enfin la position du moribond, les bras ballants, les jambes molles ; les mains grattent à l'entour, ou font le geste de gratter comme pour préparer le trou qui gardera le corps à la terre. Arrivent les hoquets des dernières inspirations : impuissance manifeste à appeler l'air dans les poumons, avec les symptômes de l'étouffement ; gorge palpitante, bouche béante et convulsée, yeux blancs, spasmes nerveux de tout le corps. Mais les mouvements se font de moins en moins brusques et sont de plus en plus faible envergure. Bientôt, il n'y a plus que le mouvement inconscient des mains qui ont l'air de gratter la terre ou de chercher désespérément à s'accrocher à quelque chose, d'un mouvement lent et régulier ; la tête se renverse dans la détente instantanée des muscles du cou et ce sont les hoquets pénibles du dernier soupir. Dans un ultime sursaut le corps se raidit encore, ne touchant la natte que de la tête et des talons, dernière résistance d'un être qui s'en va ; puis il retombe flasque sur la natte : c'est fini.

L'acteur, la scène achevée, revient toujours las et comme ému du mystère de la mort ainsi effleuré se distraire dans la chambre des acteurs. Les enfants s'éloignent instinctivement de lui qui boit de l'alcool, allume une cigarette ou s'étend le plus souvent sur la natte où brûle la petite lampe à opium.

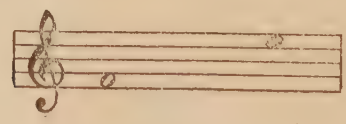
Dans tous les exemples qui précèdent, on remarquera une nouveauté que fait apparaître l'analyse des symboles : le coefficient voix est presque dans tous les symboles. D'abord, c'est que la voix est le propre de l'homme ; elle est son geste vocal et son geste auditif par excellence : le théâtre annamite a bien compris que le symbole de l'homme tient essentiellement dans sa voix : on ne trouvera dès lors point étonnant qu'il s'en soit servi dans la représentation typique de l'homme. En second lieu, la voix est l'organe le moins rudimentaire, le plus délié et le plus délicat chez l'homme. C'est le fait de l'homme qui présente le plus de perfections : le geste de la main a son impuissance devant les nuances des expressions ; les traits de la physionomie ont également

leur limite d'expression. Seule la voix de l'homme tour à tour affirme, flatte, caresse, se fâche, gronde, hurle, maudit et pleure et s'étouffe dans sa propre douleur. Ici, elle n'est appelée qu'au même titre que les autres gestes. Le théâtre annamite lui a simplement demandé d'évoquer l'homme par sa seule présence au milieu d'autres gestes, tellement que, à la voix près qui les humanise, ces gestes paraîtraient, identiques chez les animaux, chez la plupart des êtres vivants.

Cette voix, le théâtre annamite va s'en servir pour d'encore plus puissants effets.

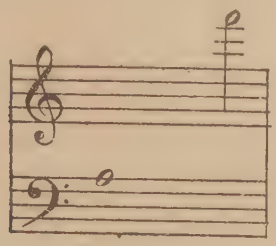
La langue annamite est déjà chantante par elle même avec ses quatre tons normaux : *Bình-tịnh*, *dấu-huyền*, *dấu-sắc*, *dấu-nặng* (cf. *Trương-vĩnh-Ký*, Cours d'annamite parlé vulgaire, pages 8 et 9). Mais l'auteur s'adressant à un public nombreux est obligé de prononcer très distinctement pour se faire entendre de chacun et il est amené à user des tons *hỏi* et *ngả* qui ne sont pas usuels dans la conversation courante. D'où l'on peut remarquer que les plus complets et les plus beaux échantillons du parler annamite s'entendent au théâtre populaire. A cette nécessité de clarté s'ajoute l'obligation de forcer la voix, qui pour l'homme habituellement s'étend de fa à do :

et pour la femme de fa à mi :

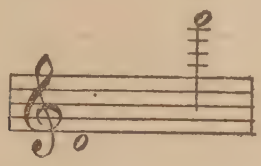


Si l'on veut bien maintenant se souvenir que la musique annamite compte six notes naturelles : *hò*, *sự*, *xang*, *xê*, *lêu*,

cống, on conviendra que l'acteur annamite a une certaine facilité à passer de la voix parlée à la voix chantée. Dans ce dernier cas, l'homme sur la scène va de la à fa;



et la femme de ré à la:

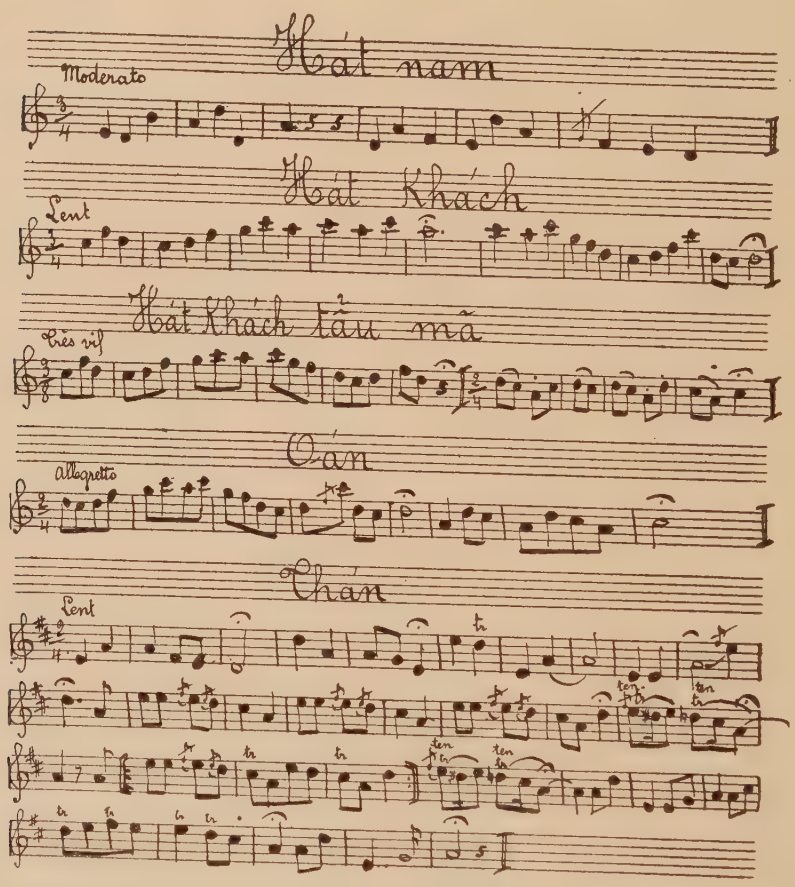


La même exagération qui se constatait dans la parole se retrouve par là dans le chant. De là cette impression de barbarie que ressent l'Occidental en entrant dans un théâtre annamite. Mais si l'on songe que les voix n'agissent pas seules, mais sont accompagnées une octave en dessus par l'orchestre où dominent les cuivres et les peaux, on s'imaginera facilement que l'oreille européenne se trouve dépaysée. Au contraire, le spectateur annamite se trouve parfaitement à son aise parce qu'il a les nerfs émoussés (cf. Giran, Magie et religion, pages 7 et 8).

De cette difficulté à émouvoir son public, le théâtre annamite en a tellement le sentiment que toute sa musique est faite, semble t-il, exclusivement pour secouer des nerfs apathiques. Les voix et l'orchestre travaillent ici dans le même sens. L'acteur ne chante pas toujours seul : souvent par exemple, plusieurs mandarins viennent demander audience au roi. Tous chantent ensemble, non pas en forme de chœur, mais à l'unisson ce qui augmente l'effet vocal. Mais, à côté de l'exagération voulue des sons, le théâtre annamite use avec un art consommé de la monotonie et de l'opposition. Toute la musique théâtrale du peuple tient en six thèmes traditionnels :

1° *Hát nam* ou air annamite ; — 2° *Hát khách* ou air chinois ; — 3° *Hát khách tẩu mã* ou air chinois du cheval qui court ; — 4° *Oán* ou chant de plainte ; — 5° *Thán* ou chant de lamentation ; — 6° *Nói lối* ou déclamation.

Le *Hát nam* est l'air le plus usité. Dès que la pensée s'élève, l'acteur amplifie son registre et passe de la parole au chant par le *Hát nam*. Très court, cet air est répété à



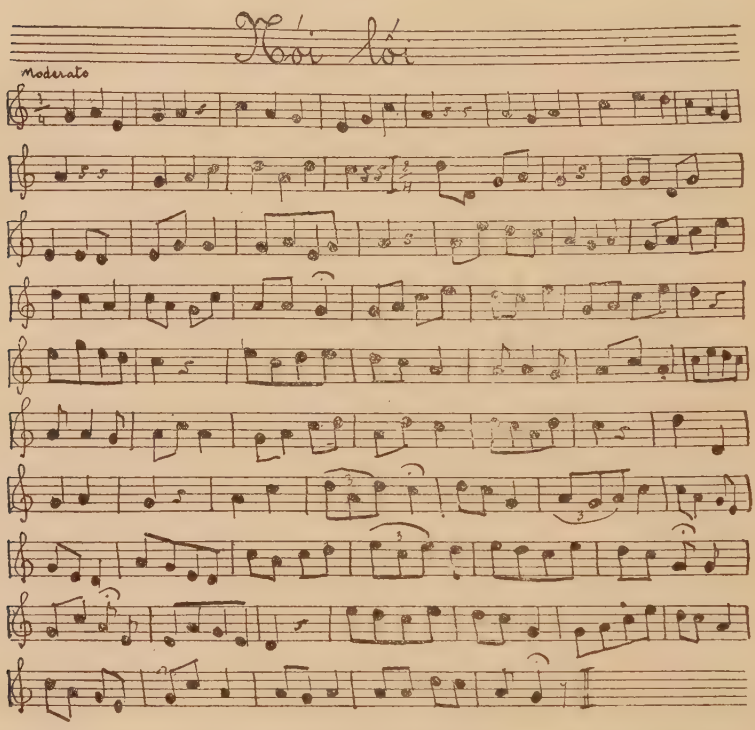
satiété et contribue à donner à la scène annamite sa monotonie caractéristique.

Le *Hát khách* remplace, au caprice des musiciens, par intervalle, le *Hát nam* qui finirait par rendre la scène annamite réellement trop monotone.

Le *Hát khách tẩu mã* est l'air du mouvement, de la dispute, de la bataille. C'est l'air des sentiments violents. Tandis que le violon et la flûte sembleraient dominer dans les deux airs précédents, ici le hautbois domine nettement les autres instruments, aidé qu'il est par les cymbales et les tambours. Le rythme est très net et très vif. Toute la mélodie semble courir comme un cheval emballé vers la note finale qui est prolongée presque aussi longtemps que le reste du chant et qui est étoffée par les gongs, cymbales et tambours. Il est répété, rapidement, à satiété.

Mais, s'il est vif par lui-même, le *Hát khách tẩu mã* voit sa vivacité encore accrue et multipliée par le contraste brutal qu'il fait avec tous les autres airs du théâtre annamite. Venant après un *Hát nam* ou un *Hát khách*, il rompt la monotonie des chants par des sortes de cris précipités. Succédant à la grâce et à la majesté d'un *Nói lối*, c'est le désordre qui semble bondir en trombe au milieu de l'ordre aimable et poli, et tout troubler. Par contre, quand il précède ou qu'il suit des *Oán* ou des *Thán*, le contraste est saisissant ; après la violence de l'émotion qu'il entretient, c'est la plainte sage ou la lamentation douce ; quand il suit la douceur pénétrante des *oán* et des *thán*, il brutalise la sensibilité, en coupant net le frisson émotif ; il soulage de l'abattement intense que cause une émotion triste trop prolongée. C'est l'air qui essentiellement mouvemente la scène annamite qui aurait tendance à l'assoupissement, à une monotonie toute en nuances imperceptibles. Enfin, par l'exaspération qu'il cause aux oreilles occidentales en les déroutant par son rythme, capricieux et si rapide qu'il est presque insaisissable pour celles qui n'y sont pas habituées, et en les maltraitant par des discordances de sonorités que la traduction en musique occidentale n'a pas même essayé de rendre, le *hát khách tẩu mã* contribue seul à créer et à répandre cette légende chez les non-initiés d'Occident, que le théâtre annamite est une simple cacophonie maladroite et sauvage de peuple primitif, capable d'énerver les gens les plus placides.

Le *oán* est un chant de « plainte ». Il est très difficile à analyser, car il traduit à la fois la plainte qui s'incline et se soumet, et la plainte qui proteste et crie vengeance. Je n'irai pas jusqu'à dire que la scène annamite a deux rythmes



pour ce même air, mais, dans son identique lenteur, la plainte peut être douce ou aigre.

La caractéristique générale de l'air sur la scène d'Annam est une douceur simulée ou sincère, mais une douceur sans profondeur, et comme fluctuante. Le *oán* sert à ironiser aussi bien qu'à se plaindre vraiment. Il est plus difficile à chanter que le *thán* à cause des variations qu'il comporte ; il est plus rarement utilisé que le *thán*, et les acteurs ont une propension marquée à l'éviter pour le remplacer par un *hát nam*, *nói lối* ou *thán*.

Le *thán* est par excellence une lamentation : c'est le chant de la mélancolie, de la tristesse et de la douleur. C'est le

chant de tous les sentiments simples, profonds et vrais qui décèlent notre humanité humble et précaire, peureuse de s'affirmer dans sa nudité vulnérable et comme toujours attristée de se refréner pour durer. C'est un chant très pénétrant par sa lenteur floue et l'extrême douceur de ses sons filés.

Les violons et la flûte sont de préférence utilisés dans les *thán*. Mais le hautbois criard n'en est pas exclu. Bien au contraire, il s'y réserve un effet de contraste très effectif. Des très hautes notes qu'il rend perlées, il y a l'occasion de descendre aux notes très basses qui font trembler son pavillon de cuivre On dirait de vrais cris de douleur Dans les scènes de sentiments simples, il s'abstient, mais dans les scènes de douleur violente, il éclate et, couvrant la plainte du violon et de la flûte, il crie la peine comme à tue-tête, étoffé par les gongs sourds et les cymbales éclatantes.

Le *nói lối* n est plus précisément un chant d'après l'étymologie. C'est exactement une déclamation L'acteur déclame une tirade. Ce n'est plus de la parole ordinaire ; cela ne donne pas en vérité aux Annamites, l'impression d'un *Hát*, c'est-à-dire d'un chant. Mais, comme la langue annamite est tout entière un chant, le *nói lối* est en somme la parole courante très soigneusement accentuée ; aux oreilles occidentales il produit une impression de chant. C'est essentiellement l'air de la délibération. Il s'emploie toutes les fois qu'on traite de choses graves sur la scène, quand les personnages intéressés se répondent, non par bribes de phrases, mais chacun par de longs discours. Il est monotone, mais à l'occasion il prend de la noblesse et de la majesté, ou bien de la distinction et même une certaine grâce sérieuse. Ici, le grand violon ne file pas ses sons, et le petit violon est tout indiqué. Le hautbois détaille ses notes bien distinctement et les tambours, gongs et cymbales tapent sec. C'est au théâtre annamite l'air qui est le plus accessible à des oreilles occidentales et françaises En l'écoutant, on se prend à songer comme à de la musique de Lulli.

Aucune règle fixe ne préside à la succession de ces différentes mélodies sur la scène annamite. Tantôt, c'est

le *hát nam* qui succède au *nói lối* ou reciproquement ; tantôt le *thán* précède un *hát khách tẩu mã*. Quand le régisseur a en mains la pièce même qu'il doit représenter, en tête de ce que nous pourrions appeler chaque scène, est indiqué celui des six airs qui convient à la scène.

De même aucune règle ne fixe combien le même thème va être répété au cours de la même scène. Il arrive qu'un air soit joué simplement une fois comme en passant. Le plus souvent, chaque thème est rappelé un nombre indéterminé de fois jusqu'à ce que l'acteur ou l'actrice ait fini sa chanson.

L'exécution d'un morceau a donc une durée très variable et certains *nói lối* ou certains *thán* ne durent pas moins de trente à quarante minutes.

Le seul guide, dans un cas comme dans l'autre, est dans le goût littéraire du compositeur et le caractère psychologique de la scène. S'il s'agit de tristesse et de pleurs, le *thán* et le *oán* sont nécessairement indiqués. S'il s'agit de violence et de bataille, le *hát khách tẩu mã* s'impose. Si, au contraire, la scène est toute en récits, le *nói lối* est de circonstance. Il reste pour le *hát nam* et le *hát khách* (celui-ci étant simplement un peu plus mouvementé dans sa dernière mesure) toutes les autres situations dramatiques, le *hát nam* étant de préférence employé pour former ce fond de monotonie musicale qui permettra à la scène annamite d'obtenir presque sans effort, d'abondants effets de contraste. Car, ces six thèmes ont non seulement une valeur psychologique propre ; ils ont non seulement un pouvoir d'évocation par eux-mêmes, mais ils accusent encore leur valeur originale par leur rapprochement et leur succession réciproque ; ils prennent une valeur de relation, et souvent de constraste. Même une oreille peu exercée saisit rapidement la différence de rythme qui existe entre le *hát khách* et le *hát khách tẩu mã* ; du rythme lent la scène saute à un rythme très vif. Et du fait même de cette succession brusque et sans transition (un bref silence est seul ménagé au signal du tambour principal) le chant en *hát khách tẩu mã* et son accompagnement paraissent accuser davantage leur rythme original, et comme le précipiter. Par le même effet de contraste, le chant qui précède immédiatement

reste dans le souvenir comme plus lent, et plus paisible encore qu'il n'a été en réalité. La valeur symbolique des sons se trouve ainsi rendue plus intense.

Je viens de dire à l'instant le chant et son accompagnement. L'expression ne répond pas toujours exactement à la réalité. Car la scène annamite joue du contraste en vraie virtuose. Dans la trame musicale d'une pièce, à la volonté de l'acteur et sur un signe de lui, les instruments de musique se taisent : la voix humaine, par son chant, va suffire à l'expression. Ceci se produit particulièrement après une scène de mouvement où les tambours et les cuivres ont donné avec plus de fréquence et d'application ; l'acteur et surtout l'actrice, quand un *thán* doit être chanté, aiment bien pousser dans le silence des instruments le *Trời ôi* initial, l'exclamation modulée et la plus aigüe possible qui commence tout chant de peine. Après le fracas dissonant de la minute précédente, cette voix si grêle qui se lamente a un pouvoir d'évocation émotionnelle si intense que les spectateurs ne manquent pas d'en tressaillir à chaque fois.

Et réciproquement, la scène annamite sait à l'occasion faire taire les voix pour laisser aux instruments toute leur franche possibilité d'exécution et tout leur rendement symbolique. Souvent, en effet, dans les scènes de bataille, les deux adversaires luttent selon les règles les plus compliquées de l'escrime annamite pendant des quarts d'heure entiers. Ils ne profèrent pas une seule parole. Mais le chœur des instruments fait rage et réussit toujours à exprimer l'ardeur et la barbarie de la lutte.

Les instruments de musique ne bornent pas leur fonction accompagnatrice à ce déluge de bruits. Il arrive que les acteurs restent en scène, silencieux et immobiles. Un des violons ou même le hautbois fait entendre tout-à-coup sa mélodie solitaire, brillante ou filée, en une brève minute, comme si l'instrument préludait et donnait par avance la nuance du thème musical qui devra servir à la scène en cours. Tel acteur qui chantera bien seul, chantera plus difficilement à l'unisson d'autres acteurs ; en conséquence il appréhendera de chanter en chœur, et même il s'y refusera. Et cela ne fait que confirmer l'opinion précédemment

émise : le théâtre d'Annam, à proprement parler, n'a pas de chœur ; à l'occasion, il y a plusieurs artistes qui chantent ensemble à l'unisson.

Sur cette brève analyse s'achève l'étude du symbolisme des sons dans l'organisation matérielle du théâtre annamite. Sans essayer d'exposer les ressources propres de la musique annamite d'une part, en considérant dans la parole et le chant leur seul coefficient de sonorité, d'autre part, et en dehors de toute observation littéraire, j'ai tâché d'indiquer comment dans l'organisation matérielle, le symbolisme des sons est le dernier stade de l'effort scénique vers la connaissance et l'expression de l'homme. Par la voix des instruments ou la voix de l'homme, en utilisant les deux procédés très simples de la répétition et de l'opposition, la scène annamite atteint à un symbolisme original qui lui permet de saisir et de traduire l'individu dans son identité humaine, compréhension et traduction caractéristiques qui laissent voir l'idéal propre d'une race qui non seulement répugne à l'individualisme, mais ne le conçoit même pas. Par les sons, la scène annamite a la prétention d'atteindre à l'individualité personnelle dans sa réaction contre le milieu, mais de cette personnalité, elle n'accepte que cette humanité commune à tous les individus.

Par cette conception originale de l'individualisme, le théâtre annamite cesse d'être un simple théâtre de race, un théâtre national ou nationaliste, comme on voudra, pour prendre, à la manière du théâtre grec, une portée plus simplement humaine.

CHAPITRE VI

Intérêt du théâtre annamite d'après son organisation matérielle

Au terme de cette étude, il s'agit de jeter un coup d'œil sur l'ensemble. Chaque chapitre s'en est tenu au point particulier qu'il traitait, en tâchant en quelque manière de l'épuiser.

Certes, je n'ai pas essayé, à l'aide de la critique historique, de rechercher les origines de tout ce que je décrivais et analysais. Il faut savoir être de son temps. Les livres en caractères donnent probablement certains détails sur ce sujet qui m'eussent intéressé. Mais depuis plus de cinquante ans que les Français sont en terre d'Annam à titre fixe, depuis deux cents ans qu'ils y ont touché pour la première fois, les traductions, surtout les traductions exactes, demeurent rares. Or, l'écriture idéographique exige une étude très minutieuse, très patiente, très longue et, l'aurais-je entreprise, retardant ce travail de quelque vingt ans, qu'aurais-je glané? Beaucoup d'opinions de lettrés peut-être, mais peu de faits observés, analysés, et critiqués, selon les principes de notre méthode scientifique. Le mieux était de rester de mon temps et, en attendant que les sciences sinologiques aient défriché leurs immenses domaines, qui s'étendent dans l'espace et les siècles à la fois, le mieux était de placer de côté toute question d'origines sur le théâtre annamite et sur tout ce qui touche à lui.

Malgré cette imperfection cependant, j'espère fermement que cette étude n'aura pas été inutile. Dans ce sujet restreint de l'organisation actuelle du théâtre populaire, par un examen probe des faits, je me suis attaché à dégager ce qui fait l'originalité de ce théâtre.

La fondation et sa direction (directeur, régisseur et surveillant), son personnel (acteurs et musiciens) et ses spectateurs même, en font, en fait, ce qu'offre l'apparence extérieure et intérieure du théâtre : une manifestation de l'esprit de famille.

Dans les gens et dans les choses, rien d'individuel, rien de ce que nous appelons en Occident, original, tout, au contraire, par et pour la famille. En poursuivant mon travail, j'ai été amené à étudier les personnages qui évoluent sur la scène annamite. Et mon sujet s'est alors agrandi : théâtre historique dans son répertoire que je laissais de côté, toujours à cause du même obstacle que les caractères idéographiques apportent encore aux investigations scientifiques dans les choses d'Annam, j'ai vu la famille venir au théâtre pour y évoquer sa race : par les costumes des personnages, par les milieux représentés en symboles originaux, par les gestes habituels des personnages ainsi costumés dans ces milieux, ce sont les mœurs d'un peuple qui ont paru s'emparer de la scène.

Or, ces mœurs-là ne sont ni des modes, ni des caprices. Réglées successivement par les codes des *Lê* et de *Gialong*, qui ne sont eux-mêmes que les répliques des codes chinois des *T'ang* et des *T'sing*, c'est un passé lointain qu'évoque alors la scène annamite. Malgré les bouleversements politiques qui ont remué l'Asie au cours du XIXe siècle, ce passé commande le présent avec une telle puissance qu'il n'est point exagéré de dire que, sur la scène annamite, vivent tout le passé et tout le présent de la race d'Annam, et combien encore de son idéal ?

Alors, sans qu'il soit besoin de recourir aux textes du répertoire dramatique et aux Annalistes séculaires, il me devient possible, dans cette simple étude de l'organisation matérielle du théâtre annamite, de me demander où réside l'intérêt de ce théâtre.

D'abord, et essentiellement, il réside dans cette évocation d'un passé à la fois légendaire et historique, poétique et vrai. Le peuple d'Annam, comme j'ai eu l'occasion de le dire souvent au cours de ces pages, ne vient certes pas au théâtre pour y apprendre son passé. Suivant sa culture individuelle et ses goûts, chacun le sait plus ou moins, ce

passé, et il en sait plus ou moins. Mais, s'il n'y vient rien apprendre en somme, ou si peu de choses, il vient s'aimer dans ce passé évoqué, il vient s'y réconforter, il y vient oublier peut-être.

Déjà ceci suffit à séparer absolument les conceptions du théâtre annamite de nos conceptions dramatiques en Occident ; et du même coup, le théâtre d'Annam s'apparente au plus grand des théâtres de notre Occident, au drame classique et à la tragédie grecque. Comme les Grecs d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide allaient au théâtre pour s'y bercer de leurs légendes et de leurs autrefois, les Annamites ont une passion du théâtre où n'entre aucune curiosité d'intrigue.

Et cette parenté entre le théâtre grec et le théâtre d'Annam ne tient pas seulement dans cette résurrection chère et fière à la fois d'un passé connu de tous, mais elle se complète encore dans ce besoin de réalisme qui anime les deux théâtres : par le geste humain, le théâtre d'Annam essaie de rendre toute la vie telle qu'elle se vit. Et quand l'expression manque au geste, la musique arrive, qui aide à pénétrer au plus profond possible de notre humanité.

Car le théâtre d'Annam n'est pas seulement le théâtre de la famille et de la race. Mais peut-être parce qu'il est avec tant d'exactitude le théâtre de la famille et de la race, il est en vérité un théâtre d'humanité. Le langage des choses, le langage des gestes, le langage des sons, les seuls qu'a pu atteindre cette étude de l'organisation matérielle du théâtre populaire en terre d'Annam, permettent d'indiquer, de suggérer, de proposer si l'on veut, (laissant à de plus savants travaux le soin de la preuve) cette vérité que, en dépit du temps et de l'espace et des apparences humaines, sous tous les climats, dans tous les temps, dans toutes les races, l'humanité, dans ses expressions diverses, est identique à elle-même dans le fond de son être.

En dehors de ses satisfactions de race, le spectateur annamite trouve dans son théâtre un intérêt d'humanité. Et si j'ai réussi à le démontrer, dans le sujet limité que je m'étais imposé, ce travail n'aura pas été inutile. Car,

sans nous en douter, et parfois malgré nous, nous sommes enfermés, non point exactement peut-être dans nos habitudes nationales, mais très rigoureusement dans nos millénaires habitudes de races ; et parfois, en dépit de notre effort et de notre bonne foi, nous parvenons si peu à dépasser les barrières qui nous limitent et nous restreignent que, n'arrivant pas à comprendre ce que les influences ancestrales, notre éducation et nos mœurs conspirent à ne nous pas laisser voir, nous nous désintéressons, quand nous ne le méprisons pas, de ce qui, en fait, reste si pareil à nous-mêmes. Le théâtre annamite diffère tellement de nos théâtres d'Occident qu'une mise au point préalable est indispensable à ceux qui veulent l'apprécier.

C'est cette mise au point que j'ai tentée dans cet ouvrage, en montrant, analysant et commentant tout ce qui « se voit » au théâtre annamite, cette connaisance de l'organisation matérielle d'un théâtre, pour humble qu'elle soit, étant l'introduction naturelle à une étude littéraire de l'art dramatique en terre d'Annam.

APPENDICE

INDEX DES LIVRES A CONSULTER

ALINOT (PAUL). — Géographie générale de l'Indochine française : physique, économique, politique, administrative et historique — Saigon — Albert Portail, Imprimeur-éditeur — 1916.

BAZIN. — Théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre composées sous les empereurs mongols, traduites pour la première fois sur le texte original précédées d'une introduction et accompagnées de notes par M. Bazin aîné, membre de la Société Asiatique de Paris — Paris, imprimé par autorisation du Roi à l'imprimerie royale M D CCC XXX VIII chez Benjamin Duprat, libraire de la Société Asiatique de Londres et du comité des traductions orientales, rue du Cloître St-Benoît n° 7.

CORDIER (H.). — *a*) Bibliotheca indosinica. Dictionnaire bibliographique des ouvrages relatifs à la péninsule indochinoise. — Paris — Leroux : Tome III, 1914 — Tome IV, 1915.

b) Bibliotheca sinica. Dictionnaire bibliographique des ouvrages relatifs à l'empire chinois en deux volumes. Paris — Leroux — 1881.

COURANT (MAURICE). — Essai historique sur la musique des Chinois avec un appendice relatif à la musique coréenne. Paris — Delagrave — 1912.

COUVREUR (LE PÈRE S.). — 1° Cheu King, recueil de poésies avec cartes, textes chinois et traduction française, 2e édition — 1916.

2° Chouking, Anciennes Annales de la Chine avec cartes, texte chinois et traduction française, 2e édition 1916.

3° Les Quatre Livres, avec un commentaire abrégé en chinois, une double traduction en français et en latin et un vocabulaire des lettres et des noms propres. Deuxième édition — 1910.

4° Li ki, Mémoires sur les bienséances et les cérémonies.

Texte chinois avec traduction en français et en latin, 2e édition — 1913.

3° Tch'ouen Ts'iou et Ts'o Tchouan. Chronique de la principauté de Lou (421-481 avant J. C). Texte chinois et traduction française — Hô Kien Fou (Chine).— Imprimerie de la Mission catholique.

Deloustal (Raymond). — La justice dans l'ancien Annam. Traduction et commentaire du code des Lê. — Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient: Tome VIII (1908) pages 177-190; IX (1909) pages 91-122, 471-491, 765-796; X (1910) pages 160, 349-392, 461-505; XI (1911) pages 25-66, 314-337; XII (1912) pages 2-59; XIII (1913) pages 2-33.

Dumoutier (Gustave). — 1° Le Rituel funéraire des Annamites. Etude d'ethnographie religieuse, par Gustave Dumoutier — Hanoi — Imprimerie typo-lithographique F. H. Schneider — 1904.

2° Légendes historiques de l'Annam et du Tonkin, traduites du chinois et accompagnées de notes et commentaires. Hanoi — Schneider — 1887.

3° Les symboles, les emblèmes et accessoires du culte chez les Annamites. Notes d'ethnographie religieuse par Gustave Dumoutier, illustré de dessins annamites. Paris — Ernest Leroux — 1891.

Génibrel (J. F. M). — Dictionnaire annamite français comprenant: 1° Tous les caractères de la langue annamite vulgaire avec l'indication de leurs divers sens propres ou figurés, et justifiés par de nombreux exemples ; 2° les caractères chinois ; 3° la flore et la faune de l'Indochine, par J. F. M. Génibrel, missionnaire apostolique ; deuxième édition refondue et très considérablement augmentée — Saigon, — Imprimerie de la Mission à Tandinh — 1898.

Giran (Paul). — *a)* Psychologie du peuple annamite. Le caractère national, l'évolution historique, intellectuelle, sociale et politique. — Paris, — E. Leroux — 1904.

b) Magie et religion des Annamites. Introduction à une philosophie de la civilisation du peuple d'Annam. Préface de Mr le Dr Gustave Lebon — Paris — Augustin Challamel, éditeur — 1912.

HOANG-YÊN. — Musique à Hué : Bulletin des Amis du vieux Hué, n° 3 — 1919.

LALOY (LOUIS). — La musique chinoise. Etude critique. Paris — H. Laurens — 1910.

LE BRIS (E). — Musique annamite : airs traditionnels. Extrait du Bulletin des amis du vieux Hué — Octobre-novembre 1922.

LECLÈRE (ADHÉMAR). — Le théâtre cambodgien. Revue d'ethnographie et de sociologie, année 1910, n°s 11 et 12, pages 257-282.

LELIÈVRE (CAPITAINE). — Conférence sur le théâtre annamite par le capitaine Lelièvre au théâtre de Mme *Cô Tám* à Chợlớn, le 3 avril 1913. — Bulletin de la Société des Etudes Indochinoises de Saigon, n° 67, 1er et 2e trimestres 1915, pages 11-27.

LELIÈVRE ET CLOUQUEUR. — Programme : causerie-spectacle au théâtre annamite par MM. Lelièvre et Clouqueur :

a) *Sơn Hậu*, ville du nord de la Chine, capitale du Royaume de *Tề quốc* (drame historique chinois en trois actes).

b) Le marchand de Porcs (comédie bouffonne en 1 acte). Résumés et exposés sommaires, Bulletin de la Société des Etudes Indochinoises de Saigon, n° 67, 1er et 2e trimestres 1915, pages 5-10.

LHÉMIC (PAUL). — L'évolution des Annamites dans l'art théâtral — Saigon. — L'Opinion, Journal quotidien n°s 6723, 6725 et 6729 (septembre 1921).

MASSERON (G.). Nouveau dictionnaire français-annamite. Saigon-Tânđịnh — Imprimerie de la Mission — 1916.

NGUYỄN-AN-CƯ. — *Tam quốc diễn nghĩa*, traduit par... Saigon. Imprimerie de l'Union — 1917.

NGUYỄN-VAN-MAI. — *Nam việt lược sử*. Histoire sommaire de l'Annam avec un tableau synchronique des Souverains d'Annam, de Chine et de France. — Saigon — Imprimerie et Librairie Viet — 1919.

PHILASTRE (P. L. F.). — Le Code annamite. Nouvelle traduction complète, comprenant les Commentaires officiels du code, traduits pour la première fois, de nombreuses annotations extraites des Commentaires du Code chinois,

des renseignements relatifs à l'histoire du droit tiré de plusieurs ouvrages chinois, des explications et des renvois; imprimé par ordre du Gouverneur de la Cochinchine française. — Paris — Ernest Leroux, éditeur — 1876.

Ross (E. A.). — La Chine qui vient. — Paris — Payot et Cie — 1914.

Schreiner (Alfred). — *a*) Abrégé de l'histoire d'Annam, 2e édition, revue et augmentée de la période comprise entre 1858 et 1889 chez l'auteur, 37 rue Bangkok. — Saigon — Imprimerie Coudurier et Montégout — 1906.

b) Les Institutions Annamites en Basse Cochinchine, avant la conquête française par Alfred Schreiner, trois volumes. — Saigon — Claude et Cie Imprimeurs — Editeurs — 1900.

Soulié (Georges). — La musique en Chine. — Paris — Ernest Leroux — 1911.

Tchang (Le P. Mathias) S. J. — Synchronisme chinois: chronologie complète et concordance de toutes les dates concernant l'Histoire de l'Extrême-Orient: Chine, Japon. Annam (2.357 av. J. C. — 1904 ap. J. C.) — Shanghai, — Imprimerie de T'ou sè wè, à Zikawei — 1905.

Trương-vĩnh-Ký (P. J. B.). — Cours d'Annamite parlé vulgaire. — Saigon — Imprimerie nouvelle — 1894.

Tschèpe (Le p. Albert) S. J. — *a*). Histoire du royaume de Ou: 1122-413 avant J. C. — 1896

b) Histoire du royaume de Tch'ou : 1122-223 av. J. C. — 1903.

c) Histoire du royaume de T'sin 777-207 av. J. C. — 1906.

d) Histoire du royaume de T'sin 1106-437 av. J. C. — 1910.

e) Histoire du royaume de Han, Wei et Tchao 423-225 av. J. C. — 1910.

Shanghai — Imprimerie de l'Orphelinat de T'ou sè wè à Zikawei.

Wiéger (Dr L.) S. J. — 1° Etude des caractères — Leçons étymologiques et triple lexique, nouvelle édition avec graphies antiques, 1200 pages — 1916 ;

2° Textes historiques. Sommaire de l'histoire chinoise depuis l'origine jusqu'en 1905 avec texte, trois volumes, 2173 pages, 25 cartes, tables, etc. — Imprimerie de l'Orphelinat de T'ou sè wè à Zikawei près Shanghai — Tome I, 1903; — Tome II, 1904; Tome III, 1905.

Zottoli (le père Ange) S. J. — Cursus litteraturae sinicae, 5 volumes, grand in-8° (ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres): chaque volume contient le texte chinois et la traduction littérale en regard, de nombreuses notes et appendices — Shanghai — Imprimerie de l'Orphelinat de T'ou sè wè à Zikawei — s. d.

INDEX

Contenant les mots annamites ou chinois employés dans le texte à défaut de mots français qui les traduisent exactement, ainsi que certains mots de la langue française locale et noms propres cités, avec, à leur propos, tous renvois et remarques succinctes qui doivent en faciliter la compréhension.

ANNAM. — An-nam : midi pacifié ; *nước Annam*, le pays Annam, l'Annam. Dans l'Unité Indochinoise, l'Annam désigne spécialement la bande de terre comprise entre le Tonkin et la Cochinchine, la Chaîne Annamitique et la Mer de Chine, où règne l'Empereur d'Annam. Par l'expression « terre d'Annam » souvent usitée dans cet ouvrage, nous désignons spécialement les terres peuplées d'Annamites, et les pays de civilisation annamite.

ANNÉE ANNAMITE. — Voir *Tết*.

ARÉQUIER. — Ou *Cây cau*. Areca catechu. L. Famille des palmiers. Fruit masticatoire.

BẠCH PHỤC. — Vêtement blanc. Nom d'une étoile utilisée par la sorcellerie annamite.

BAGUETTES D'ENCENS — Ou *nhang* : sorte de baguette faite d'une matière agglomérante et d'encens fixée à une tige très mince qui sert à planter la baguette dans un récipient de sable.

BÁ-ÍCH-LƯ. — Nom propre : nom d'un des douze patrons des métiers fondamentaux dans le panthéon annamite.

BẮC-KỲ. — Tonkin, ou pays, terrain, province, pays (*Kỳ*) du nord (*Bắc*).

Bánh-bông-lang. — Gâteau composé de farine de blé, d'œuf (jaune et blanc) et de sucre. On bat le tout de façon à en faire une espèce de pâte très homogène, qui, roulée en boule, est placée au centre des deux faces du « tambourin » *trong cơm* (voir ce mot) ; quand on ajoute un peu de poudre de kari pour donner une belle coloration jaune et qu'on fait cuire, feu dessus, feu dessous, on obtient une sorte de gâteau de savoie.

Bánh-tráng. — Gâteau de farine de riz qui ressemble à une petite crêpe blanche et transparente. On le fabrique en répandant sur un trémis en bambou placé sur une marmite d'eau bouillante, un peu de farine de riz qui, la marmite recouverte de son couvercle, forme une sorte de crêpe à l'étouffée.

Bầu-gánh. — Patron, chef d'une troupe d'acteurs, de comédiens ; on l'appelle aussi *Chú-nhưng* : chef surveillant, terme spécialement usité pour les chefs de théâtres ambulants.

Bậy-bạ. — Confusément, en désordre, sottement, avec fantaisie.

Bétel. — Ou *cây-trầu*. Piper Betle. L. Famille des pipéracées. Feuille masticatoire.

Biện. — « Surveillant » du théâtre annamite, directement placé sous les ordres du *nhưng* ou régisseur.

Bình-thinh. — Un des six tons de la langue annamite.

Buồng hát. — Chambre des acteurs.

Cái áo. — Robe de dessus ; vêtement fait d'étoffes diverses et de couleurs variables mais de coupe identique ; deux pans droits devant et derrière qui descendent de l'épaule jusqu'au dessous des genoux séparés sur les deux côtés par une large échancrure. Le tout est fixé par plusieurs boutons au niveau de l'aisselle droite.

Các chú. — Appellatif des Chinois par les Annamites : équivalant à une formule de politesse ou d'ironie qui peut se traduire par « grand oncle ».

Cái quần. — Pantalon, culotte ou jupe, vêtement descendant depuis les reins jusqu'aux pieds : fait d'étoffes diverses et de couleurs variables : il est de coupe identique

chez tout le monde, riches ou pauvres, hommes et femmes : c'est en quelque sorte notre caleçon mais très large sur les jambes, tombant jusqu'au dessous de la cheville, maintenue autour des reins par une ceinture coulissant sur un ruban de soie ou une simple cordelette.

CÁI TÔ. — Tasse à thé, ordinairement sans anse.

CẦU HÔN GIANG TẢ. — La demande en mariage de *Giang-tả*, pièce tirée du *Tam-quốc*.

CÂY GIÁ-TỊ. — Voir au mot teck.

CÂY MÍT. — Jacquier, artocarpus integrefolia L. Famille des Urticacées, tribu des artocarpées, graines appelées châtaignes comestibles.

CÂY TRE. — Bambou, bambuca arumdinacea L. ou bambou épineux, graminées.

CÂY THÔNG. — Pin, Pinus pinaster L. ; plante d'ornement, conifère.

CÂY VÔNG. — Sous la dénomination générale de *Vông*, on trouve : 1° Erythrinofusca Lour (*Vông đồng*) ; 2° Erythrina indica Lamk (*Vông-nem*) ; 3° Careya arborea Roxb (*Cây-vông*) Myrthacées, Légumineuses, papillonacées ; plantes d'ombrages et d'avenues ; floraison de Janvier à Mars, ornementales et florifères.

CENT. — Ou centième partie de la piastre (voir piastre). Les cents sont représentés par des monnaies de cuivre de la grosseur d'une de nos pièces de cinq centimes, mais avec un trou dans le milieu.

CÂY VẤP. — Mesua ferrea L. des Guttifères ; bois d'œuvre de première qualité.

CHẬP-CHỎA. — Cymbales.

CHÂU-LỄ. — Voir Tchéou.

CHENG TSOU. — (En annamite *Khương-Hy*), empereur (1662-1722) de la dynastie des Ts'ing (*Thanh*) qui publia la grande collection de statuts des Ts'ing.

CHEU-KING. — Voir Thi king.

CHI BÁ-CHƠN-NHƠN. — Nom propre d'un des douze patrons des métiers fondamentaux dans le panthéon annamite.

CHINH-ĐÔNG, CHINH-TÂY. — La guerre de l'est et la guerre de l'ouest, sous le règne de *Thái-Tôn* (*Tai-Tsoung* des Chinois) (627-650) de la dynastie des *Đường* (*Táng* des Chinois) qui régna en Chine de 618 à 907.

CHIQUE DE BETEL ou *miếng trầu*. — Les Annamites prennent des feuilles de bétel qu'ils roulent après les avoir enduites d'un peu de chaux ; puis ils les mâchent simultanément avec une partie de noix d'arec et en y ajoutant un peu de tabac.

CHỢ-ĐỦI. — Quartier de la ville de *Saigon* limité par les rues de Verdun, Chasseloup-Laubat, la Route-limite, le Boulevard Galliéni, les rues Blancsubé et du colonel Grimaud et la voie du chemin de fer.

CHỢLỚN. — Ville, chef-lieu de la province dite de *Chợlớn*, à 5 kilomètres 358 m de *Saigon* : superficie 1.246 hectares — Population totale de 93.887 habitants dont 834 Européens, 41.165 Annamites, 48.887 Chinois, 2.593 Minh-hương, 117 Cambodgiens, 291 individus de nationalité diverse. Elle est administrée par une commission municipale.

CHOUKING. — Voir Kinh.

CHỦ. — Maître, patron,

CHUẨN-ĐỀ TỔ-SƯ. — *Chuẩn-Đề* : nom propre, *tổ-sư* : ancêtre, maître.

CHỦ NHÀ HÁT. — Directeur de théâtre.

CHUỐI VÀ. — Banane, fruit du *cây chuối và*, bananier, variété verte. Famille des musacées. Le genre musa a donné naissance à un grand nombre de variétés cultivées pour le fruit comestible. On peut considérer ces variétés comme descendant toutes du musa sapientum L, originaire de l'Archipel indien et très anciennement cultivé.

CONFUCIUS. — Latinisation du nom du philosophe chinois K'houng-fou-Tseu, appelé par les Annamites *Khổng-phu-tử* (et par abréviation *Khổng-tử*) ; *Phu-tử* et *Tử* ne sont pas des noms propres de personne, mais signifient maître (d'où : maître *Khổng*). Le vrai nom selon la tradition annamite serait *Khổng-Trọng-Ni*. Né en 551 avant J. C. dans le royaume de Lou (actuel Chantoung) il mourut en 479 avant J. C. Au VIIIe siècle, un empereur

de la dynastie des Tang lui décerna le titre de roi. En 998 l'empereur Tcheu-Tsong de la dynastie des Song ordonna que nul ne serait promu à un grade littéraire et nul mandarin n'entrerait en charge sans avoir accompli dans le temple de Confucius des cérémonies dont fut arrêté le détail. De là date le culte officiel des lettrés pour Confucius.

CỘNG. — Sixième et dernière note de la gamme annamite.

CỬU-THIÊN-HUYỀN NỮ. — Déesse qui donna à l'homme les douze métiers primordiaux dans le panthéon annamite et qui est honorée à ce titre dans tous les théâtres d'Annam. —

DA. — Figuier du Bengale. — Ficus bengalensis L ; ornemental et florifère.

DẠ DẠ. — Terme de politesse pour répondre à un supérieur qui appelle, qui interroge ou qui commande ; il ne signifie pas à proprement parler oui et n'implique jamais une quelconque affirmation ; il indique qu'on a entendu l'appel, la question ou le commandement et qu'on en fait part à celui qui interpelle, interroge, ou commande.

ĐẠI CHIẾN ĐIỂN-VI. — La grande bataille de *Điển-Vi* ; pièce tirée du *Tam quốc*.

ĐẠI HỌC. — (Ta hio des Chinois) ou la « Grande Etude », livre de morale qui traite du perfectionnement de soi-même en tant qu'homme et des devoirs des gouvernements.

DÂU. — Mûrier à soie. Morus alba. L. ou mûrier de Chine. Urticacées ; les feuilles servent à la nourriture du ver à soie. Le bois de dâu est fourni par diverses espèces de dipterocarpus de la famille des diptérocarpées.

DẤU HỎI. — Un des six tons de la langue annamite.

DẤU HUYỀN. — Un des six tons de la langue annamite.

DẤU NẶNG. — Un des six tons de la langue annamite.

DẤU NGÃ. — Un des six tons de la langue annamite.

DẤU SẮC. — Un des six tons de la langue annamite.

ĐỆ NHỨT TÀI TỬ, TAM QUỐC CHÍ, PHÓ HỘI LƯU-CHƯƠNG ĐẾN QUẬN CHÚA QUI NGÔ, BỊ THƯỜNG SƠN ĐOẠT ẤU CHÚA. — La réception solennelle de *Lưu-Chương*, jusqu'à *Quận-Chúa*, épouse de *Lưu-Bị* qui s'en va au pays de *Ngô* où *Thường-Sơn* reprend l'enfant royal. Titre d'une pièce de théâtre tirée du *Tam-quốc*.

Dịch kinh. — (Y king des Chinois) ; le « Livre de changements » est le plus estimé de tous les monuments littéraires chez les Chinois. L'ouvrage est à la fois une cosmogonie, une physique du monde, une morale humanitaire, un livre de sorcellerie.

Điều-công — Nom propre d'un des douze patrons des métiers fondamentaux dans le panthéon annamite.

Diều-phi-Phụng. — Nom propre, titre d'une pièce de théâtre.

Diều-tri-vương. — Nom propre d'un des douze patrons des métiers fondamentaux dans le panthéon annamite.

Đờn cò. — Grand violon à deux cordes.

Đồng la. — Gong.

Độn thổ. — Ouvrir le sol, rite de la géomancie.

Đờn líu. — Petit violon à deux cordes.

Dọn lớp. — *Dọn* ou *sắp* : arranger préparer, mettre en ordre ; et *lớp* : rangée, ordre, classement, disposer par rangées, d'où celui qui met en ordre, domestique, garçon de scène.

Đờn tam. — Guitare.

Femme de second rang ou *vợ bé*. — Quand un mari n'a pas d'enfant d'une première femme (*vợ chánh*) pour assurer la perpétuité du culte des ancêtres, il peut prendre une femme de second rang qui relèvera de l'épouse véritable et qui est ordinairement choisie d'ailleurs avec le consentement de celle-ci. Tel est l'esprit des mœurs. Dans la pratique si le pauvre homme d'Annam est rarement polygame, la polygamie est ici surtout le fait du caprice d'un homme riche ou haut placé (cf. Schreiner, les Institutions annamites en Basse Cochinchine, tome II, pages 167-171).

Gia-định. — Une des vingt provinces de la Cochinchine : située dans le voisinage de Saigon, (1 km.) ; elle comprend 18 cantons, 189 villages et environ 253.000 habitants dont une centaine d'Européens.

Gialong. — (Connu sous le nom de *Nguyễn-Ánh* avant son accession au trône, 1778-1802 et pendant la révolte des *Tây-Sơn*) régna de 1802 à 1820, publia, dès son avènement, un code annamite basé sur le code chinois des Ts'ing (voir ce mot). Il est le fondateur de la dynastie des

Nguyễn : son nom propre fut *Nguyễn-phúc-Anh* (*Nguyễn-Anh*); son chiffre de règne fut *Gialong* et son titre dynastique *Thế-Tổ*.

GIAO-CHỈ. — Tribus barbares qui habitaient dans les montagnes du sud de la Chine entre le haut pays du Tonkin, le Yunnan méridional, le midi du *Quân-sỉ* et le sud-ouest du *Quân-đông* actuels, environ vingt-cinq siècles avant J. C. et dont la race annamite est censée descendre. L'étymologie du mot est controversée. Certains expliquent *Giao-chỉ* par *Giao* : unir, relier et *chỉ* : doigt, orteil ; d'où *Giao chỉ* « les deux gros orteils se regardent, c'est-à-dire sont opposés l'un à l'autre ». Les *Giao-chỉ* seraient donc les gens qui ont les orteils écartés, une difformité du pied ayant fait donner son premier nom à la race annamite. D'autres auteurs expliquent que *Giao-chỉ* est un nom propre de pays et non un nom de peuple formé de *Giao* : lié d'amitié, faire connaissance avec quelqu'un et *chỉ*, fondation, pied d'un mur. Quoi qu'il en soit, tous les auteurs s'accordent à reconnaître que dans les livres chinois qui parlent des *Giao-chỉ*, il s'agit bien des ancêtres reculés des Annamites qui ont peu à peu été refoulés vers le sud par les Chinois (cf. Schreiner, Abrégé, pages 7-10).

GIỎI. — Adroit, habile, intelligent, capable, qui a du talent, alerte, vif, dégourdi, prompt.

HÁT. — Chanter, jouer la comédie.

HÁT-BỘ. — Jouer la comédie et par extension ceux qui jouent la comédie, acteurs et actrices.

HÁT KHÁCH. — Un des six airs traditionnels du théâtre annamite.

HÁT KHÁCH TẨU MÃ. — Un des six airs traditionnels du théâtre annamite.

HÁT NAM. — Un des six airs traditionnels du théâtre annamite.

HÁT NÓI. — Air parlé, spécialement dans le langage technique de la scène annamite ; partie de la pièce où l'on ne chante pas, mais où l'on parle en soignant plus particulièrement la prononciation et l'intonation.

HẬU-VỔ-VƯƠNG. — Nom propre, nom d'un des douze patrons des métiers fondamentaux dans le panthéon annamite.

HIỆU. — Enfants porte-étendard, qui évoluent sur les planches pour marquer les différentes scènes ou pour faire figures de soldats à la suite d'un chef. Ils entrent et sortent en criant : « *Hiệu Hiệu* ».

HÒ. — Première note de la gamme annamite.

HỒNG-ĐỨC. — Chiffre de règne de l'Empereur *Lê-thánh-Tôn*, (voir ce mot).

HUẾ. — Ville de la province de *Thừa Thiên*, capitale de l'empire d'Annam, siège de la Résidence Supérieure de France.

HUÊ-QUAN. — Nom propre, nom d'un des douze patrons des métiers fondamentaux dans le panthéon annamite.

HUILE DE COCO ou *dầu dừa*. — Huile tirée du coco, fruit du cocotier, cocos mucifera des palmiers.

HUỲNH-CÔNG. — Nom propre d'un des douze patrons des métiers fondamentaux dans le panthéon annamite.

I-KING ou y King. — Voir *Dịch kinh*.

KÀNG OUÀNG. — Troisième empereur de la dynastie des *Tchéou* (voir ce mot) qui reçut le trône du régent *Chéu*, duc de *Chao* (1079-1078) et qui régna de 1087 à 1053.

KÈN. — Hautbois.

KHỔNG-TỬ-THÁNH-SƯ. — *Khổng-tử*, nom propre de Confucius (voir ce mot) ; *Thánh-sư*, saint maître.

KIỀN. — Gong.

KIM-LÂU. — Palais d'or : nom d'une étoile utilisée par la sorcellerie.

KINH. — (King des Chinois). Les livres canoniques sont au nombre de cinq (*Ngũ kinh*) :

1° *Dịch kinh* (y king des Chinois) ;
2° *Thi kinh* (Cheuking des Chinois) ;
3° *Thơ kinh* (Chouking des Chinois) ;
4° *Lê ký* (Liki des Chinois) ;
5° *Nhạc kinh* (Yoking des Chinois) traditionnellement remplacé par le *Sưu tư* (Tch'ouen Ts'iou des Chinois). Les cinq kinh ne sont pas l'œuvre propre de Confucius ; ce sont des recueils de documents religieux, historiques, politiques et moraux qui existaient du temps de Confucius. Ils forment avec les quatre livres ou *Tứ-thơ* (Seu

chou des Chinois) la base de l'enseignement classique dans la civilisation sino-annamite.

LÃNH. — Soie brillante, satin.

LÊ. — La dynastie annamite des *Lê* comprend les *Lê* antérieurs 981-1010 ; les *Lê* postérieurs 1428-1789 ; ceux-ci succèdent à la dynastie des *Trần* (1225-1428) et sont suivis de la dynastie des *Nguyễn* (1802 à nos jours).

LỄ KÝ. — (Li ki des Chinois) ou « Mémorial des devoirs et des cérémonies », le plus volumineux des livres canoniques ; ouvrage qui traite de morale personnelle et sociale.

LÊ-LỢI. — Fondateur de la dynastie des LÊ (1428) régna de 1428 à 1433 sous le nom de *Thuận-Thiên* ; son titre dynastique par lequel il est connu dans l'histoire est *Lê-thái-tổ*.

LÊ-THÁNH-TÔN — *Tự-thánh* monta sur le trône en 1460 avec le chiffre de règne de *Quang-Thuận* et *Hồng-Đức* Il régna jusqu'en 1497 et il est connu dans l'histoire sous le titre dynastique de *Lê-thánh-tôn*. Il publia un code annamite imité du code chinois des T'ang (voir ce mot) et couramment appelé code de *Hồng-Đức*.

LIEU. — Cinquième note de la gamme annamite.

LI KI OU KY. — Voir *Lễ-Ký*

LO-BANG. — Nom propre, nom d'un des douze patrons des métiers fondamentaux dans le panthéon annamite.

LUẬN NGỮ. — (*Lưu yu* des Chinois), ou « Les Entretiens de Confucius » ; c'est une longue suite d'entretiens de Confucius avec ses disciples.

LƯƠNG-CÔNG. — Nom propre, nom d'un des douze patrons des métiers fondamentaux dans le panthéon annamite.

LƯƠNG-HUYNH. — Nom propre, titre d'une pièce de théâtre.

LƯU-BỊ. — Personnage du *Tam-quốc* (voir ce mot).

LƯU-YU, LƯU-IU. — (voir *Luận ngữ*).

MAISON COMMUNE. — *Đình*, cour, aire, place, par extension lieu de réunion, puis maison, famille ; encore temple domestique ; enfin maison commune où se traitent les questions d'intérêt général. La maison commune est à la fois une mairie et un sanctuaire ; mairie, parce que c'est là que se réunit le Conseil des notables chargé de gérer les affaires du village ; sanctuaire, parce que la maison commune abrite le Génie du village, son autel et son culte.

Maison à la fois administrative et religieuse, elle symbolise la communauté du village. Elle fait, à l'occasion aussi, office de caravansérail et elle se transforme en salle de spectacle, en salle de fête ou de festin ; c'est en somme une salle de réception officielle (cf. Schreiner. Les Institutions annamites en Basse Cochinchine, Tome II, pages 38 et 39).

MẠNH-TỬ. — (Meng Tseu des Chinois) ou maître *Mạnh* ; on appelle ainsi les « entretiens de Mencius » qui fut un disciple de Confucius et qui traite de sujets de morale d'après la doctrine de son maître ; il vécut au IVe siècle avant J. C. et descendait des princes de Lou (voir Confucius).

MANDARIN. — (*Quan*) Titre que l'on donne aux officiers civils et militaires de la Chine et de l'Annam et qui est étranger à la langue chinoise et annamite. Mot portugais que les uns tirent du latin « mandare » mander, ordonne et que les autres regardent comme un mot indien corrompu du sanscrit (mantrin) conseiller, ministre. Cette dernière étymologie est la plus probable (Littré). En Cochinchine, Colonie française, le mot mandarin n'est pas employé pour désigner les fonctionnaires annamites. Mais il est couramment employé au Tonkin et en Annam où subsiste l'administration annamite telle qu'elle était avant l'arrivée des Français en terre d'Annam.

MARCHAND DE SOUPE. — (*Bán-mì* = vendre nouilles). C'est ordinairement un Chinois qui, un fléau sur l'épaule droite, porte d'un côté une sorte de garde-manger et de l'autre une petite cuisine en plein travail. A tout appel, il dépose sa charge, prend un bol où il met successivement *mì*, *giá*, *tôm*, *thịt-heo*, *nát trứng-gà*, *hẹ*, *tiêu*, *mùi*, *nước-mắm-tào*, *nước-heo*, c'est-à-dire nouilles, haricots germés, viande de porc maigre, crevettes, omelette en morceaux, poireaux, poivre, sel, saumure de Chine (soja), le tout arrosé d'un bouillon de viande fait surtout avec des os. La soupe se sert toute chaude et se mange à l'aide de deux baguettes fournies par le marchand ambulant.

MENG-TSEU. — Voir *Mạnh-tử*.

MÚA. — Se trémousser, jouer des mains, gesticuler.

NAM-KỲ. — Cochinchine ou terrain, province, pays (*kỳ*) du sud (*Nam*).

NGỦ-THIỆU. — Nom propre de personne, pièce tirée du *Thuyết-Đường*.

NGUYỄN. — La dynastie des *Nguyễn* occupe le trône d'Annam depuis 1802 date où *Nguyễn-Ánh* prit le titre d'Empereur. Appartiennent à cette dynastie *Gia-Long* (1802 1820), *Minh-Mạng* (1820-1841), *Thiệu-Trị* (1841-1847), *Tự-Đức* (1847-1882), *Dực-Đức* (1883), *Hiệp Hoà* (1883), *Kiến-Phước* (1884), *Hàm-Nghi* (1885), *Đồng-Khánh* (1885-1888), *Thành-Thái* (1889-1907), *Duy-Tân* (1907-1916), *Khải-Định* (1919-1925), et *Vĩnh-Thụy* (1925 à nos jours).

NHẠC KINH. — (Y King des Chinois) ouvrage qui était primitivement le 5e des Canoniques et qui ayant été en grande partie perdu, a été remplacé chez les Chinois par le « Tc'houen Tséou » ou annales de la Principauté de Lou (Suu tư chez les Annamites).

NHẮC TUỒNG. — Souffleur.

NHÀ-QUÊ. — Habitant de la campagne, campagnard ; sens matériel et moral : celui qui cultive les champs et qui a la simplicité, la naïveté et l'ignorance confiante des hommes qui n'habitent pas les villes.

NHƯNG. — Régisseur du théâtre annamite.

NÓI-LỐI — Un des six airs traditionnels du théâtre annamite.

OÁN. — Un des six airs traditionnels du théâtre annamite.

ỐNG-ĐỊCH. — Flûte.

ÔNG. — Particule honorifique qui précède le nom de certaines professions libérales et de certains animaux redoutés. Monsieur, Maître. Grand-père, vieillard.

ÔNG-LÀNG. — *Làng* est le nom propre de l'ancêtre (*Ông-tổ*) des acteurs et actrices au théâtre annamite ; *Ông* est l'appellatif de politesse qui précède toujours ce nom propre.

ÔNG NHƯNG. — Monsieur le régisseur.

ÔNG TỔ. — Trisaïeul, ancêtre.

OUEN OUÀNG. Fils de Ouàng-Ki et petit-fils de Thai-Ouàng ; passa la rivière Ouei en 1136 et fit sa résidence à Poung, au sud-ouest de la ville actuelle de Si gnan fou (dans le Chan si). Il eut pour fils Ou-Ouàng qui chassa le tyran Tchéou en 1122, mit fin à la dynastie des Chang Yinn (1766-1123) et fonda la dynastie des Tchéou 1122-1256. (cf. Dr L. Wieger, Textes historiques, pages 85 et suivantes).

Ou-Ouang. — Fils de Ouen-Ouang, chassa en 1122 avant J. C. le tyran Tchéou, mit ainsi fin à la dynastie des Yinn qui occupait le trône de Chine depuis 1766

Pagode. — (*Chùa, Miếu, Đền, Đình*). Littré dit « sorte de pavillon consacré au culte des idoles chez certains peuples d'Asie. Etymologie : persan, But Khoda; de but : idole et de Khoda : maison ? La pagode « *Chùa* » désigne plus spécialement un temple bouddhique construit par une collectivité considérable et où exercent des bonzes officiels ou « *Thầy chùa* ». La pagode « *Miếu* » est une petite pagode dédiée à quelque génie secondaire et ordinairement érigée par la piété de quelque particulier. La pagode « *đền* » est un tout petit édifice élevé en un endroit rendu sacré par un fait extraordinaire ou par un héros. Les passants y font leurs dévotions solitaires et il n'y a là ni propriétaire, ni bonze, ni gardien. La pagode « *Đình* » est consacrée au Génie protecteur d'un village.

Paillotes ou *nhà lá*. — Maisons dont les toitures sont faites en feuilles (*lá*).

Phàn-lê-Huê. — Nom d'une grande guerrière.

Phạt mộc. — Entailler le bois, rite de la géomancie annamite.

Phụng-nghi đình. — Nom propre dans le *Từ lập liên huờn kế cho tới về Mi-ô quận*, depuis le moment où le piège a été tendu jusqu'au jour de la rentrée dans le pays de *Mi-ô* ; pièce de théâtre tirée du *Tam quốc*.

Piastre. — La piastre indochinoise est une pièce d'argent au titre de 900 millièmes et d'un poids de 27 gr. 2792.

Quan-Công. — Nom propre d'un génie du panthéon annamite.

Quốc-ngữ. — Langage vulgaire, ou encore langue annamite vulgaire, écrite non en caractères idéographiques (*chữ Annam*) mais en lettres européennes.

Roi trống. — Baguette de tambour.

Sabots annamites ou *cái guốc*. — Planchette de bois, creusée en dessous de manière à former un talon et une semelle et choisie de façon à ce qu'elle épouse exactement les dimensions du pied de la personne qui la porte. Cette planchette en bois plus ou moins résistant et cher,

tantôt de couleur naturelle, tantôt vernie, est fixée au pied, soit par une lanière de cuir qui passe par dessus les orteils à l'exception du petit orteil et qui est clouée au sabot même, soit par une boule d'ivoire qui est vissée sur le devant du sabot même et qui se place entre le gros orteil et le premier doigt du pied.

SAĐÉC. — Une des vingt provinces de la Cochinchine située dans l'Ouest cochinchinois ; elle comprend 10 cantons, 78 villages, environ 174.000 habitants, avec une cinquantaine d'européens.

SAIGON. — Ville capitale de la Cochinchine ; superficie 1.108 hectares 86 ; population totale 95.952 habitants dont 5.937 français ; 52.498 annamites ; 28.914 chinois ; 672 métis et le reste, en étrangers divers, européens ou asiatiques.

SANH. — Crécelle.

SAPÈQUES. — *Đồng tiền*, de zinc (et quelquefois de cuivre) de 24 m/m de diamètre, 1 m/m 4 d'épaisseur, 2 gr. 8 de poids ; soixante sapèques de zinc valaient au moment de la conquête française un « *tiền* » ou masse. Dix *tiền* valaient un « *quan* » ou ligature. Dix « *quan* » liés ensemble formaient un « *chục* » ou gueuse (nom donné par les militaires du corps d'occupation). Enfin, théoriquement quarante ligatures c'est-à-dire quatre *chục* valaient en poids un *tạ* ou picul 62 kg. 480 (cf. Schreiner, les Institutions annamites en Basse Cochinchine, Tome II, pages 225-230 et 251, note 1).

SÁT. — Assassiner.

SERVICE À BÉTEL ou *cái quả trầu*. — Petite boîte à manger le bétel ; c'est une boîte ronde de 0 m 20 de diamètre, ordinairement laquée en noir ou rouge à l'extérieur et ornementée de fleurs dorées. Le couvercle ôté, la boîte est à deux fonds : en bas, un large fond, pour y déposer les feuilles de bétel ; en haut, une sorte d'étagère de 0,02 d'épaisseur divisée en plusieurs compartiments qui renferment chacun un des ingrédients nécessaires à la confection d'une chique de bétel (voir ce mot). Cette boîte prend place sur la table dans la salle de réception de la maison annamite.

SEU CHOU. — (voir *Tứ Thơ*).

SỰ NHẢY MÚA. — Danser.

TA HIO. — Voir *Đại học*.

TAMBOURS MILITAIRES. — On désigne sous ce nom générique le tambour de guerre *Trống trận*, le tambour de bataille *Trống chiến* et le tambour de dignitaire *Trống quân*, qui sont en réalité un tambour de seule et même forme ; seule, leur place traditionnelle sur la scène ou la chambre des acteurs, ainsi que leur emploi, leur a fait attribuer des noms différents.

TAM QUỐC. — Période de l'histoire comprise entre les années 220 à 265 où il y eut un empereur de *Hớn* et deux rois aussi puissants que lui (rois de Wei et de Ou) (cf. Dr L Wieger, Textes historiques, pages 973, carte XII). Nom d'un groupe de pièces de théâtre traitant toutes des Trois royaumes.

TAM-TAM. — Littré dit : instrument qui vient de Chine et qui produit par la percussion un son particulier, remarquable surtout en ce qu'il augmente après le coup reçu jusqu'à en devenir effrayant, et dure fort longtemps. On s'en sert surtout dans certains effets sombres de la musique dramatique. Puis citant le Dictionnaire de la musique, il ajoute : Le tam-tam est un disque peu épais, d'un assez grand diamètre et dont les bords sont légèrement relevés. Le caractère du son qu'il produit tient surtout à la composition de l'alliage dont il est formé. Il s'agirait vraisemblablement ici d'un instrument semblable au *kiền* (voir ce mot). Actuellement et dans la langue française indochinoise, on appelle tam-tam un tambour de grande dimension frappé avec un battoir, et semblable à un *trống chầu* (voir ce mot).

TÀNG (ĐƯỜNG). — Dynastie de la Chine qui occupe le trône de 617 à 908. Un empereur de cette dynastie Kao Tsou (618-626) esquissa la constitution dite des *Tang* qui, observent les historiens officiels de la Chine, fut au fond celle des *Hán*, laquelle remonte aux Tchéou (cf. Wieger Textes historiques, page 544).

TÂY HỚN. Dynastie des *Hans* occidentaux qui régna en Chine de 202 avant J. C. jusqu'à 25 après J. C.

Tch'eng-Quang. — Deuxième empereur de la dynastie des Tchéou qui régna de 1115 à 1079.

Tchéou. — Les rites des Tchéou sont la constitution écrite que la dynastie des Tchéou donna à la Chine vers 1110 avant J. C., alors que l'empereur Ou Ouâng venait de mourir à 93 ans (1119) et que son frère Tan, plus connu sous le nom de prince de Tchéou (Tchéou Koung) qui s'était adjoint Cheu de Chao, renommé comme lui pour sa sagesse, secondait le jeune empereur Tch'eng (1115 à 1079), (cf. Dr Wieger. Textes historiques, pages 101 à 113)

Tchoung-young. — Ou Tchoung Young, voir Trung-dung.

Teck ou *cây giá tị*. — Tectona grandis L. Verbénacées. Bois d'ébénisterie de première qualité, surtout recherché pour les constructions navales en raison de sa légèreté, sa solidité, et sa très grande durée en milieu humide.

Têt. — Fête du premier jour de l'an ; l'année annamite, de 12 lunaisons de 29 ou 30 jours chacune, comprend donc 354 ou 355 jours et on ajoute de temps en temps un treizième mois afin d'établir la concordance avec le temps solaire. L'année annamite commence avec la lunaison durant laquelle le soleil entre dans le signe zodiacal des Poissons.

Thán. — Un des six airs traditionnels du théâtre annamite.

Thần. — Esprit, âme, spirituel, subtil, immatériel (cf. Giran, Magie et religion des Annamites, pages 25 à 35).

Thầy bói. — Géomancien.

Thầy pháp. — Sorcier, magicien. Il s'agit ici de celui qui non seulement peut prédire l'avenir à l'aide de pratiques de sorcellerie, mais encore et surtout de celui qui a le pouvoir (pháp) de commander aux esprits pour le bien ou le mal des hommes.

Thi kinh. — (Cheu King des Chinois) ou « Recueil des poésies », livre de vers qui contient surtout des odes et des chants sur des faits ou des personnages historiques ou légendaires.

Thơ kinh. — (Chou King des Chinois) ou « Anciennes Annales de l'Empire », ouvrage qui traite du gouvernement des anciens empereurs et qui contient beaucoup de renseignements astronomiques et géographiques.

Thuốc lá. — Tabac, nicotina tabacum L. Solanées.

Thứ tam khí Châu Du. — Nom propre, Châu-Du crache le sang pour la 3e fois (est pour la 3e fois en colère), pièce de théâtre tirée du *Tam quốc*.

Thuyết Đường. — La dynastie des *Đường*, treizième dynastie des Empereurs de Chine de 620 (618) à 907 (cf Dr Wieger, textes historiques, pages 1536 à 1781).

Tiền ou ligature. — (voir sapèques).

Tinh. — Pur, clair, subtil, délié, sans mélange, parfait, droit; quintéssence d'une chose. Forme que prend un esprit pour se rendre sensible aux hommes : ombre, revenant fantôme, sperme (cf. Giran, Magie et religion des Annamites, pages 21 et 35).

Tống-Địch-Thanh Bạch-Hạc. — Le grand guerrier *Địch-Thanh*, de la dynastie des *Tống* du nord à *Bạch-Hạc*. La dynastie des *Tống* du nord régna en Chine de 960 à 1280. L'épisode de *Địch-Thanh* se place en 1023.

Trắc. — Bois de fer. Dalbergia cochenchinensis Pierre. Légumineuse papillonnacée, un des plus beaux bois de l'Asie. Bois rouge ; se fonce en vieillissant, dur, grain serré, fin, sert à recevoir les incrustations de nacre, sert à la fabrication des panneaux sculptés, de colonnes, etc...

Trá hôn. — La substitution, pièce de théâtre ordinairement jouée vers le premier de l'an annamite

Trái thị. — Figue de Chine (fruit desséché du plaqueminier) fruit du *cây thị* ou *cây hồng* ; Diospyros decandra Lour, Ebenacées ; comestible.

Triết giang. — On tente d'empêcher la traversée du fleuve, pièce de théâtre tirée du *Tam quốc*.

Trời ôi. — Interjection très courante : Ciel ! juste ciel !

Trống. — Tambour.

Trống bát cấu. — Tambour de concert.

Trống cái. — Tambour principal.

Trống chầu. — Tambour d'éloge.

Trống chiến. — Tambour de guerre.

Trống cơm. — Tambourin.

Trống quân. — Tambour de dignitaire.

Trống trận. — Tambour de bataille.

Trung kỳ. — Royaume d'Annam proprement dit, ayant pour capitale *Huế*; terrain, provinces, pays (*Kỳ*) du milieu (*Trung*).

Trượng. — Bâton; le *trượng* est une baguette un peu plus forte que le rotin qui est la première peine infligée par le Code annamite, peine qui peut aller de 10 à 50 coups en 5 degrés. Le bâton comporte également cinq degrés par dizaines de coups 60, 70, 80, 90 et 100 coups. Cette peine ne dépasse jamais 100 coups pour ne pas compromettre la vie du condamné. La peine du bâton pouvait être rachetée avec des métaux précieux (cf. Schreiner: Les Institutions annamites en Basse Cochinchine. Tome III, pages 142, 152-157).

Trưởng tộc. — Le chef général de la famille, le chef de la parenté. Luro en a donné la définition suivante : « A défaut d'ancêtre commun, le chef de la parenté est le membre le plus âgé de la génération la plus rapprochée de l'ancêtre commun aux diverses branches de la famille, c'est en somme le mâle le plus âgé des diverses familles de même nom qui se reconnaissent un même ancêtre. Il a à ce titre des droits très définis par le code et les mœurs annamites, particulièrement en tout ce qui concerne les successions et le culte des ancêtres » (cf. Schreiner, les Institutions annamites en Basse Cochinchine, Tome II, pages 159-164).

Trung dung. — (Tchoung Young des Chinois) ou « l'Invariable milieu », où il est traité de la persévérance, conduite des hommes dans une ligne droite également éloignée des extrêmes.

Ts'ing. — Dynastie qui a occupé le trône de Chine de 1544 à la proclamation de l'actuelle République. C'est un empereur de cette dynastie Cheng Tsou qui fit publier la grande collection des statuts des Ts'ing de laquelle l'empereur d'Annam *Gia-Long*, dit : (cf. Philastre, Code annamite, préface du Souverain, page 10) « Dans la cour du Nord (en Chine) » les livres des *Hớn*, des *Đường*, des *Tống* et des *Minh*, ont été revus et corrigés par chaque dynastie et complétés par la grande dynastie des *Thanh* (transcription annamite de Ts'ing).

Từ Tào-tháo đem gươm đến trảm Huê-hùng. — Depuis le moment ou *Tào-tháo* eut offert son épée (à *Đổng trác*) jusqu'à la mort de *Huê-Hùng* ; pièce de théâtre, tirée du *Tam-quốc*.

Tứ-thơ. —(Seu Chou des Chinois) les « Quatre livres » qui sont « *Đại học* (Ta-Hio des Chinois); 2° *Trung Dung* (Tchoung Young des Chinois); 3° *Luận-ngữ* (Luu Yu des Chinois); *Mạnh-tử*. (Meng Tseu des Chinois); ce sont des ouvrages philosophiques dont les trois premiers sont attribués à Confucius et le quatrième à un de ses disciples Mencius.

Vin annamite. — *Rượu*, est improprement traduit par vin dans la langue française de Cochinchine. Car le vin annamite est un produit de la distillation du riz fermenté qui peut titrer entre 24 et 40°.

Xang. — Troisième note de la gamme annamite.

Xế. — Quatrième note de la gamme annamite.

Xin keo. — Consulter l'oracle, les sorts au moyen de deux sapèques (ou bien de deux morceaux de bambou coupés par le milieu).

Xự. — Deuxième note de la gamme annamite.

Y king. — Voir *Dịch kinh*.

Y Làm. — Nom propre, nom d'un des douze patrons des métiers fondamentaux dans le panthéon annamite.

TABLE DES GRAVURES

1 Edifice théâtral — façade.
2 Edifice théâtral — coupe latérale.
3 Edifice théâtral — plan.
4 Edifice théâtral — coupe longitudinale.
5 Tambour d'éloge sur son pied.
6 Tambour principal.
7 Tambour de dignitaire ou de guerre.
8 Tambour de bataille.
9 Gong.
10 Gong.
11 Tambour de concert.
12 Tambourin.
13 Cymbales.
14 Crécelle.
15 Grand violon à deux cordes.
16 Petit violon à deux cordes.
17 Guitare.
18 Flûte.
19 Hautbois.
20 Disposition des musiciens et des instruments dans l'orchestre annamite.
21 Roi.
22 Prince de la famille royale.
23 Reine.
24 Grande guerrière.
25 Grand mandarin civil.
26 Grand mandarin militaire.
27 Mandarin civil.
28 Mandarin militaire.
29 Homme et femme de condition honorable.
30 Homme et femme de condition vile.
31 Enfant.
32 Génie.
33 Immortel.
34 Immortelle.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I

Le théâtre et ses hôtes.... 3-24

CHAPITRE II

Les musiciens et leurs instruments..... 25-39

CHAPITRE III

Les personnages traditionnels..... 40-75

CHAPITRE IV

Le symbolisme scénique..... 76-90

CHAPITRE V

Les gestes et les sons 91-130

CHAPITRE VI

Intérêt du théâtre annamite d'après son organisation matérielle 131-134

APPENDICE

Index des livres à consulter..... 137-142
Index contenant les mots annamites ou chinois employés dans le texte à défaut de mots français qui les traduisent exactement, ainsi que certains mots de la langue française locale et noms propres cités avec, à leur propos, tous

renvois et remarques succinctes qui doivent en faciliter la compréhension.... 142-159
Table des gravures 160
Table des matières..... 161-162

Vu :
Le 20 avril 1926.
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
Ferdinand BRUNOT.

Vu
et permis d'imprimer.
Le Recteur de l'Académie de Paris,
P. LAPIE.